REPERTORIUM
FÜR
KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN

VON

KARL KOETSCHAU

BAND XLII

MIT 55 ABBILDUNGEN IM TEXT

BERLIN UND LEIPZIG 1920
VEREINIGUNG WISSENSCHAFTLICHER VERLEGER
WALTER DE GRUYTER & Co.
VORMALS G. J. GÖSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG — J. GUTTENTAG, VERLAGS-
BUCHHANDLUNG — GEORG REIMER — KARL J. TRÜBNER — VEIT & COMP.

INHALTSVERZEICHNIS

Abb. 1.

MICHELANGELOS ZWEITER SCHÖPFUNGSTAG.

EIN BEITRAG ZU DEM PROBLEM FORM UND INHALT IN SEINER KUNST

VON

KONRAD LANGE.

(Mit 2 Abbildungen.)

Wie merkwürdig es einem zuweilen mit alten Kunstwerken geht! Man hat vielleicht ein berühmtes Bild hundertmal im Original oder in der Reproduktion angesehen, hundertmal die Literatur darüber nachgelesen, hundertmal die hergebrachten Deutungen seinen Schülern mitgeteilt: da entschließt man sich eines schönen Tages, alles bisher Gesagte zu vergessen und ganz naiv vor das Werk hinzutreten, als wenn man es zum erstenmal sähe. Und siehe, man findet zu seiner Überraschung, daß das Meiste, was darüber in den Büchern steht, unrichtig ist, daß die Gelehrten sich bei seiner Erklärung und Würdigung geirrt haben, daß die ganze Frage neu in Angriff genommen werden muß.

So ist es mir mit dem bekannten, oben abgebildeten Gemälde Michelangelos gegangen. Ein Fresko von der Decke der Sixtinischen Kapelle! Wie unwahrscheinlich, daß ein Teil dieses berühmten Zyklus, den jeder Freund der italienischen Kunst auswendig kennt, bisher falsch gedeutet sein soll. Noch dazu eines der einfachsten und scheinbar klarsten Bilder von allen. Und doch hoffe ich zu zeigen, daß das der Fall ist, und daß über dieses Bild noch viel Neues gesagt werden kann. Fragen wir zunächst, was es darstellt, indem wir uns bemühen, nichts hineinzusehen, was nicht darin liegt.

Gottvater, ein alter weißbärtiger Mann, der mit einem grauvioletten Mantel bekleidet ist, schwebt über der öden unbewegten Wasserfläche, die nur einen schmalen Streifen am unteren Rande des Bildes einnimmt. Er kommt schräg von

links aus der Tiefe heraus, so daß er seiner wagerechten Körperlage wegen in starker Verkürzung erscheint. Seine Arme sind, der rechte etwas höher, der linke etwas tiefer, über der horizontalen Wasserfläche ausgebreitet, die Finger leicht und gleichmäßig gespreizt[1]). Unter seinem elliptisch gebauschten Mantel bergen sich drei kleine, nackte und flügellose Kinder, von denen das eine nach links in die Ferne blickt, das zweite daneben im Dunkel fast verschwindet, das dritte, das vom linken Arme Gottvaters überschnitten wird, schräg aufgerichtet emporschwebt. Die starke Verkürzung Jehovas, die ruhige feierliche Bewegung seiner Arme, die Bauschung seines Mantels und die drei schwebenden und tragenden Putten, alles das hilft dazu, die Illusion des Schwebens hervorzubringen. Dieses Schweben zusammen mit der mächtigen Körperlichkeit des Schöpfers ist der eigentliche Inhalt des Bildes. Oder besser gesagt: in dieser Illusion haben wir die künstlerische Absicht seines Urhebers zu erkennen. Dieselbe ist auch in vollem Maße erreicht. Die Gruppe schwebt wirklich. Sie schwebt trotz der massigen und herkulischen Körperformen Gottvaters. Michelangelo hat nach seiner Art die Schöpferkraft durch gesteigerte Körperkraft symbolisiert. Das hat ihn zu dieser Übertreibung der natürlichen Formen in der Richtung auf das Herkulische, Athletenhafte veranlaßt. Aber er hat durch die Kunstform, d. h. durch die Art der Komposition die scheinbare Schwere des Körpers für unsere Vorstellung wieder aufgehoben. Darin bestand für ihn das Problem der Form in diesem Bilde.

Wie steht es nun aber mit dem Inhalt, d. h. mit dem, was schon vor der künstlerischen Gestaltung da war[2])? Mit anderen Worten, welchen Bibeltext hat Michelangelo bei diesem Bilde vor Augen gehabt? Der flüchtige Betrachter wird sofort mit der Antwort bei der Hand sein: Er hat die Worte illustrieren wollen »Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde. Und die Erde war wüste und leer und es war finster auf der Tiefe. Und der Geist Gottes schwebete auf dem Wasser.« Es heißt ja eigentlich nicht »schwebete«, sondern »brütete«. Aber die Vulgata hatte übersetzt: »Et spiritus Dei ferebatur super aquas.« Und in der italienischen Bibelübersetzung steht: »Lo spirito di Dio si moveva sopra le acque[3]).« Das konnte wohl in solcher Weise veranschaulicht werden. Und Michelangelo hat vielleicht an diese Worte gedacht, als er das Bild konzipierte. Aber eine Illustration derselben ist es dennoch nicht. Denn sie stehen am Anfang der Genesis, vor dem ersten Schöpfungstag. Sie sollen das Chaos malen, das vor der Scheidung von Licht und Finsternis, Himmel und Wasser, Meer und Erde im Weltenraum herrschte. Hätte Michelangelo diese Worte gemeint, so hätte

[1]) Die linke Hand ist nach Steinmann (Sixt. Kapelle II 335) ergänzt.

[2]) Vgl. über den Unterschied von Form und Inhalt in der Kunst: K. Lange, Über den Zweck der Kunst. Stuttgart 1912, S. 25.

[3]) La Bibbia, nuovamente tradotta in lingua volgare, 1562. Der Text dieser Übersetzung dürfte schon dem Künstler vorgelegen haben.

er das Bild an die erste Stelle der ganzen Reihe setzen müssen. Er hätte das auch ganz gut gekonnt, da ihm dort ein Feld von genau derselben Größe wie dieses zur Verfügung stand[4]). Er hat es aber nicht getan, sondern vielmehr die dritte Stelle gewählt: ein sicherer Beweis, daß er damit einen der Schöpfungstage gemeint hat. Das kann aber nur einer von denen gewesen sein, die auf die Scheidung von Licht und Finsternis, die das erste Bild darstellt, folgen. Aber welcher? Darüber gehen die Meinungen auseinander.

Die weitaus meisten Erklärer erkennen in dem Bilde den fünften Schöpfungstag, das heißt die Schöpfung der Fische und Vögel. Nur wenige wollen darin die »Scheidung von Meer und Erde« sehen, die sie als zweites Tagewerk auffassen. Beide haben unrecht. Gemeint ist vielmehr die Scheidung der oberen und unteren Wasser oder die Schöpfung des Himmels, das heißt das Tagewerk des zweiten Schöpfungstages.

Man wird vielleicht sagen: das ist eine rein inhaltliche Frage. Der Inhalt aber hat in der Kunst keine Bedeutung, unsere modernen Ästheten möchten ihn sogar ganz aus der Kunstbetrachtung ausschalten. Für sie existiert nur das Problem der Form. Von ihrem Standpunkt aus sollte man also von dem Bilde überhaupt nicht mehr aussagen, als was ich oben davon ausgesagt habe.

Das hat im Munde von Vertretern des l'art pour l'art natürlich seine Berechtigung. Wer in einem Kunstwerk nur die Lösung künstlerischer Probleme sieht, wird sich für seinen Inhalt wenig interessieren. Er wird besonders alles, was an Illustration streift, als gleichgültig oder minderwertig beiseite schieben. Ist dieser Standpunkt auch Michelangelo gegenüber berechtigt? Darüber dürfte sich jedenfalls eine Untersuchung lohnen. Es handelt sich um nichts Geringeres als die Frage, ob die Kunst eines der Größten als Inhaltskunst oder als l'art pour l'art aufgefaßt werden muß.

Bis jetzt scheinen sich nur wenige Biographen des Meisters dieses Problem gestellt zu haben. Die meisten interessieren sich nur für den Inhalt seiner Werke. Man lese nur die neuere Literatur, z. B. die Bücher Justis, Steinmanns, Spahns und Thodes. Handeln sie nicht zum größten Teil vom Inhalt seiner Kunst? Werden nicht über das Was der Darstellung in seinen Werken viele schöne und erhebende Worte gesprochen? Stellt man nicht gelehrte theologische Untersuchungen darüber an, was mit dieser oder jener seiner Figuren, diesem oder jenem Zyklus von solchen gemeint sein könnte? Und das ist ja auch in gewisser Weise berechtigt. Wir dürfen doch kaum annehmen, daß Papst Julius II. und die Kardinäle oder päpstlichen Beamten, die Michelangelo bei der Auswahl der Szenen des Sixtinazyklus berieten, ihm vielleicht sogar das Programm zu der ganzen Decke entwarfen, gar kein Interesse für den Inhalt der gewählten Szenen gehabt haben

---

[4]) Für das Folgende vergleiche die Übersichtszeichnung am Ende des Aufsatzes.

sollten. Sie waren gewiß keine so raffinierten Kunstkenner, daß sie sich nur für die Form als solche interessiert hätten, obwohl sie sich von dem Künstler manche Vergewaltigung des Inhalts gefallen lassen mußten. Ein von hinten verkürzter Gottvater z. B., von dem man fast nur das Gesäß und die Fußsohlen sieht, war gewiß ein starker Toback, den man z. B. einem heutigen Bischof oder Superintendenten nicht bieten dürfte. Auch die Biographen Michelangelos, Condivi und Vasari, stellen sogar zuweilen längere und sehr gesuchte Erörterungen über das Was der Darstellungen an. Man stand eben in der Blütezeit der Malerei auf dem Standpunkt, daß bei der Anschauung eines Kunstwerks sowohl der Inhalt als auch die Form erlebt werden müsse. Das schließt nicht aus, daß die Künstler sich entweder mehr für das eine oder mehr für das andere interessierten. Deshalb haben wir nicht nur das Recht, sondern auch die Pflicht, zu fragen: welche Worte des Bibeltextes haben Michelangelo bei diesem Bilde vorgeschwebt? An welchen Schöpfungstag hat er dabei gedacht?

In der Genesis heißt es nach den oben zitierten Worten:

»Und Gott sprach: Es werde Licht. Und es ward Licht. Und Gott sahe, daß das Licht gut war. Da schied Gott das Licht von der Finsternis. Und nannte das Licht: Tag, und die Finsternis: Nacht. Da ward aus Abend und Morgen der erste Tag.

Und Gott sprach: Es werde eine Feste zwischen den Wassern; und die sei ein Unterschied zwischen den Wassern. Da machte Gott die Feste und schied das Wasser unter der Feste von dem Wasser über der Feste. Und es geschahe also. Und Gott nannte die Feste: Himmel. Da ward aus Abend und Morgen der andere Tag.

Und Gott sprach: Es sammle sich das Wasser unter dem Himmel an besondere Örter, daß man das Trockene sehe. Und es geschahe also. Und Gott nannte das Trockene: Erde und die Sammlung der Wasser nannte er: Meer. Und Gott sahe, daß es gut war. Und Gott sprach: Es lasse die Erde aufgehen Gras und Kraut, das sich besame. Und fruchtbare Bäume, da ein jeglicher nach seiner Art Frucht trage, und habe seinen eigenen Samen bei sich selbst auf Erden. Und es geschahe also. Und die Erde ließ aufgehen Gras und Kraut, das sich besamete, ein jegliches nach seiner Art. Und Bäume, die da Frucht trugen und ihren eigenen Samen bei sich selbst hatten, ein jeglicher nach seiner Art. Und Gott sahe, daß es gut war. Da ward aus Abend und Morgen der dritte Tag,

Und Gott sprach: Es werden Lichter an der Feste des Himmels die da scheiden Tag und Nacht und geben Zeichen, Zeiten, Tage und Jahre. Und seien Lichter an der Feste des Himmels, daß sie scheinen auf Erden. Und es geschahe also. Und Gott machte zwei große Lichter, ein großes Licht, das den Tag regiere, und ein kleines Licht, das die Nacht regiere, dazu auch Sterne. Und Gott setzte sie an die Feste des Himmels, daß sie schienen auf die Erde und den Tag

und die Nacht regiereten und schieden Licht und Finsternis. Und Gott sahe, daß es gut war. Da ward aus Abend und Morgen der vierte Tag.

Und Gott sprach: Es errege sich das Wasser mit webenden und lebendigen Tieren und mit Gevögel, das auf Erden unter der Feste des Himmels fliege. Und Gott schuf große Walfische und allerlei Tier, das da lebet und webet und vom Wasser erreget wird, ein jegliches nach seiner Art. Und allerlei gefiedertes Gevögel, ein jegliches nach seiner Art. Und Gott sahe, daß es gut war. Und Gott segnete sie und sprach: Seid fruchtbar und mehret euch und erfüllet das Wasser im Meer, und das Gevögel mehre sich auf Erden. Da ward aus Abend und Morgen der fünfte Tag.

Und Gott sprach: Die Erde bringe hervor lebendige Tiere, ein jegliches nach seiner Art, Vieh, Gewürm und Tiere auf Erden, ein jegliches nach seiner Art. Und es geschahe also. Und Gott machte die Tiere auf Erden, ein jegliches nach seiner Art, und das Vieh nach seiner Art und allerlei Gewürm auf Erden nach seiner Art. Und Gott sahe, daß es gut war. Und Gott sprach: Lasset uns Menschen machen .... Da ward aus Abend und Morgen der sechste Tag.

Die sechs Tagewerke verteilen sich also in der Genesis in folgender Weise:

Erster Schöpfungstag: Entstehung des Lichtes (nicht der Himmelskörper) und Scheidung des Lichtes von der Finsternis.

Zweiter Schöpfungstag: Entstehung der Feste, d. h. des Himmels, der die oberen und unteren Wasser voneinander scheidet.

Dritter Schöpfungstag: Entstehung der Erde und des Meeres und Hervorbringung der Pflanzen.

Vierter Schöpfungstag: Entstehung der Himmelskörper, Sonne, Mond und Sterne.

Fünfter Schöpfungstag: Entstehung der Fische und Vögel.

Sechster Schöpfungstag: Entstehung der Landtiere und des Menschen.

Welche von diesen Schöpfungstagen hat nun Michelangelo an der Decke der Sixtinischen Kapelle dargestellt? Ich habe im Text die Worte, auf die sich seine Bilder beziehen oder bezogen worden sind, gesperrt gedruckt. Es wird sich jetzt darum handeln, seine Kompositionen mit bestimmten Worten in Beziehung zu setzen, d. h. diejenigen Tagewerke der Genesis ausfindig zu machen, die sich am besten mit den vorhandenen Bildern vereinigen lassen. Das ist nicht so leicht, wie es im ersten Augenblick erscheint.

Der Gewölbespiegel der Sixtinischen Kapelle zeigt bekanntlich neun aneinander gereihte Hauptfelder. Diese sind in der Weise rhythmisch geordnet, daß in alternierender Folge größere und kleinere Bilder miteinander wechseln. Und zwar hat Michelangelo immer drei dieser Bilder inhaltlich zusammengefaßt. Dadurch sind drei Gruppen von je drei Bildern entstanden, die man nicht unpassend

als Trilogien bezeichnet hat. Die erste Trilogie vom Altar her ist der vormenschlichen Schöpfungsgeschichte gewidmet. Die zweite bezieht sich auf die Geschichte des ersten Menschenpaares. In der dritten wird die Geschichte Noahs behandelt. Innerhalb jeder dieser Trilogien folgen die Bilder entweder in der Reihenfolge: klein, groß, klein oder: groß, klein, groß aufeinander. Der Vergleich jeder dieser Trilogien mit einem Triptychon trifft nur da zu, wo ein großes Bild in der Mitte steht, das von zwei kleineren Seitenbildern flankiert wird. Das ist bei der ersten und dritten Trilogie der Fall. Bei der zweiten (mittleren) paßt er nicht, weil hier ein kleineres Mittelbild von zwei größeren Seitenbildern eingefaßt wird.

Der Wechsel großer und kleiner Bilder hat dem Künstler bei der Reihenfolge der Szenen einige Schwierigkeiten bereitet. So konnte er z. B. bei der Noah-Trilogie die zeitliche Abfolge der Ereignisse nicht innehalten, weil die chronologisch erste Szene, nämlich die Sintflut, wegen ihres Figurenreichtums nur in einem größeren Felde untergebracht werden konnte. Da dieses nun ein Mittelfeld war, mußte das Opfer Noahs, das doch erst auf die Sintflut folgt, dieser räumlich vorangestellt werden. Michelangelo hat kein Bedenken getragen, in diesem Falle die zeitliche Abfolge zu unterbrechen, weil er die Erzählung und mit ihr die Reihenfolge der Ereignisse als bekannt voraussetzen durfte. Wir müssen diese Tatsache bei der Beurteilung der ersten Trilogie im Auge behalten.

Nachdem Michelangelo bezw. seine Berater den Beschluß gefaßt hatten, drei Felder der Geschichte Adams und Evas und drei der Geschichte Noahs zu widmen, blieben für die fünf Schöpfungstage, die der Entstehung des Menschen vorausgehen, noch drei Felder übrig, nämlich zwei kleinere und ein dazwischen liegendes größeres. (Siehe die Zeichnung auf S. 20.) Während jedes der kleineren Felder nur für die Darstellung eines Schöpfungsaktes ausreichte, bot das mittlere, das beträchtlich größer war, Raum für deren zwei. Michelangelo wählte für dieses Feld die Schöpfung der Erde und der Pflanzen (drittes Tagewerk) und die der Himmelskörper, die aber nicht mit der des Lichtes identisch ist (viertes Tagewerk). Das sind die berühmten Bilder mit den stark verkürzten Gestalten Gottvaters, der zweimal auf derselben Bildfläche erscheint. Über ihre Deutung hat nie ein Zweifel bestanden. Für die beiden kleineren Felder blieben nunmehr drei Schöpfungstage übrig: der erste (Scheidung von Licht und Finsternis), der zweite (Scheidung der oberen und unteren Wasser) und der fünfte (Schöpfung der Fische und Vögel). Für das eine dieser Felder, nämlich das erste, wurde die Scheidung von Licht und Finsternis gewählt. Über die Deutung dieses Bildes kann ebenfalls trotz Justis und Wöflins Bedenken[5]) kein Zweifel obwalten: Gottvater fliegt in wirbelnder Bewegung horizontal durch den Luftraum und reißt mit beiden Händen die Wolken auseinander, die unter ihm hell, über ihm dunkel gefärbt sind[6]). Licht und Finsternis als helle

[5]) Siehe weiter unten.

[6]) Es ist irreführend, wenn diese Komposition, wie in den Klassikern der Kunst, so abgebildet wird, als ob die Gestalt Gottvaters aufrecht emporschwebte.

und dunkle Wolken darzustellen, war ein naheliegender und doch neuer Gedanke, ein richtiges Ei des Kolumbus. Man hätte diesen Inhalt gar nicht besser veranschaulichen können.

So bleiben also für das zweite kleinere Feld, das dritte der ganzen Reihe, das wir hier behandeln, nur zwei Möglichkeiten übrig, nämlich die Scheidung der oberen und unteren Wasser und die Schöpfung der Fische und Vögel. In der Tat sind es gerade diese beiden, zwischen denen die Deutung schwankt.

Kann die Schöpfung der Fische und Vögel gemeint sein? Man sollte denken, wenn ein Künstler die Schöpfung eines Wesens oder einer Gattung von Wesen darstellen wollte, so müßte er vor allem diese Wesen selbst zur Erscheinung bringen. Ich kenne auch in der ganzen Kunstgeschichte kein Schöpfungsbild, auf dem das nicht der Fall wäre. Ein Maler, der auch nur einigermaßen verstanden sein möchte, wird doch die Hauptsache, d. h. das, was geschaffen wird, nicht aus irgendwelchen Gründen weglassen. Auf diesem Bilde sind aber weder Fische noch Vögel dargestellt. Die beiden kleinen dunklen Massen, die von unten her in das Bild hereinragen, sind: rechts der Haarschopf eines der medaillon-haltenden »Sklaven«, links die verkürzte Hand eines anderen. Sie kommen also für die Deutung nicht in Betracht. Im übrigen ist die Wasserfläche vollkommen leer und unbelebt. Auch in der Luft sieht man keinen Vogel fliegen.

Das ist besonders zwei neueren Gelehrten aufgefallen, Steinmann und Thode. Und sie sind dadurch zu sehr merkwürdigen Deutungen gekommen. Der erstere sagt: »Daß Michelangelo die Luft ... nicht mehr verlassen konnte, wird ohne weiteres klar, wenn man bedenkt, daß eigentlich erst bei oben geöffnetem blauem Himmel die architektonische Gliederung der Decke sinngemäß erscheint(?). Die Schöpfung der Tiere aber, die ohnehin an demselben Tage geschah wie die Schöpfung des Menschen[7], hätte ihn auf die Erde zurückgeführt, und so gab er sie preis. Er wählte für den fünften Schöpfungstag den weihevollen Augenblick, wie Gottvater segnend über das neue, mit Fischen angefüllte Meer dahinschwebt[8]). Das heißt also: Nach Steinmann hätte Michelangelo den fünften Schöpfungstag selbst nicht dargestellt, sondern statt dessen einen Moment gewählt, der in der Genesis überhaupt nicht vorkommt. Sollte aber Steinmann dabei an die Worte denken: »Und Gott sahe an alles, was er gemacht hatte, und siehe da, es war sehr gut«, so hätte diese Szene erst auf die Schöpfung des Menschen folgen dürfen. Sollten dagegen die Worte gemeint sein: »Und der Geist Gottes schwebete auf dem Wasser«, so hätte dieses Bild wie gesagt an den Anfang der ganzen Reihe gestellt werden müssen. Denn diese Worte gehen der Schilderung der Schöpfungstage voran. Die von Steinmann angenommene Szene wird also tatsächlich in der Genesis nicht erwähnt. Sie ist von ihm nur vorausgesetzt. Und

7) Das gilt doch nur von den Landtieren.

8) Ernst Steinmann, Die Sixtinische Kapelle II. 1905, S. 334.

woher weiß Steinmann, daß das Meer mit Fischen angefüllt ist? Zu sehen ist von ihnen nichts. Und das erinnert doch einigermaßen an die Anekdote von dem Maler, der einen heiligen Hieronymus in der Höhle gemalt, dabei aber den Hieronymus weggelassen hat. An seiner Stelle befand sich ein großes dunkles Loch in einem Felsen. Befragt, wo denn der Hieronymus sei, antwortete er: der ist gerade in der Höhle.

Aber Spaß beiseite! Daß die architektonische Umrahmung die Schöpfung der Tiere unmöglich gemacht hätte, kann man gewiß nicht behaupten. Hinderte sie doch den Künstler auch nicht, die Schöpfung der Pflanzen darzustellen, von den Paradiesesszenen ganz abgesehen. Wollte der Maler Fische darstellen, die entweder eben geschaffen werden oder schon geschaffen sind, so stand nichts im Wege, sie im Wasser wirklich anzubringen. Die ganze mittelalterliche Kunst hat das tausendmal bei der Taufe Christi und bei dem Durchgang St. Christophs durch die Flut getan. Man wird vielleicht einwenden: Michelangelo liebte das kleine Gekrabbel nicht, er brauchte große Formen, die auf die Entfernung wirken. Gewiß, deshalb glaube ich eben, daß er den fünften Schöpfungstag nicht dargestellt hat. Hätten seine Auftraggeber dies aber verlangt, so hätte er die Fische ganz gut durch einen großen Walfisch andeuten können, der auf die Entfernung ähnlich gewirkt hätte, wie der allerdings nicht sehr schöne bei dem Propheten Jonas. Und Walfische werden ja in der Genesis ausdrücklich erwähnt.

Einen anderen Ausweg hat Thode gefunden. Hören wir, wie er ihn begründet: »Der eigentliche Akt ist nach der Bewegung der Hände, die nicht ein Scheiden, sondern ein hervorbringendes Walten verrät (?), die Schöpfung der Lebewesen, welche aber die Entstehung des Wassers in sich schließt, so gut wie in dem vorhergehenden Bilde die Vegetation die der Erde. Daß die Lebewesen nicht dargestellt sind, erscheint wohl befremdend, erklärt sich aber leicht aus der Unmöglichkeit, sie in der Tiefe anzudeuten, ohne in das unkünstlerisch Illustrative zu verfallen ... Ich gehe wohl nicht zu weit, wenn ich in der Geste der linken (soll heißen: rechten) Hand (Gottvaters) und in dem seitwärts gewandten Blick des einen Putto eine Hindeutung auf die Belebung des Reiches der Luft gewahre, indes die rechte (soll heißen: linke) die Tiere im Wasser hervorruft — des Wassers und vielleicht auch der Erde? Ist das sechste Tagewerk gedanklich mit einbeschlossen? Dies ist an und für sich wahrscheinlich, wird aber zur Gewißheit erhoben durch die Wahrnehmung, daß die »intelligiblen Kreaturen«, die Gottvater begleiten, in der Dreizahl gegeben sind: es sind also die Ideen der Tierwelt des Wassers, der Luft und der Erde. Das Einzige, was fraglich bleibt, ist die nähere Einzelbenennung der Putten. Der seitwärts schauende Knabe dürfte, seiner Bewegung nach, das Reich der Vögel bedeuten — aber ist mit dem sich aufrichtenden rechts

das der Tiere auf Erden, mit dem im Dunkel verborgenen das der Fische gemeint? Oder wird mit dem noch im Hintergrund versteckten Genius auf das erst später werdende Tiergeschlecht der Erde angespielt, indessen die zwei vorderen Gestalten die eben in Vögeln und Fischen sich verwirklichenden Ideen sind? Mir scheint die erstere Annahme die richtigere, weil sie anschaulicheren Vorstellungen entspricht 9).«

Ich glaube nicht, daß dieser Deutungsversuch viel Zustimmung gefunden hat. Es mag zugegeben werden, daß die Handbewegung Gottvaters auch ein »hervorbringendes Walten« bedeuten kann. Aber man wird auch meine Erklärung derselben nicht für unmöglich halten wollen. Und ebenso wie die Bewegung der erhobenen Hand auf die Belebung der Luft, die der gesenkten auf die Belebung des Wassers bezogen werden kann, dürfte es erlaubt sein, jene auf die oberen, diese auf die unteren Wasser zu beziehen. In den drei Putten aber, die so oft zum Hofstaat Gottvaters gehören, die »intelligiblen Wesen«, d. h. die platonischen Ideen der drei Tiergattungen: Wassertiere, Vögel und Landtiere, zu erkennen, ist gewiß im höchsten Grade gesucht. Ebenso gesucht wie die bekannte J. P. Richtersche Deutung zweier männlicher Engel unter dem linken Arme Gottvaters in der Schöpfung Adams als proleptische Darstellung Evas und des Jesuskindes, der sich Thode unbegreiflicherweise anschließt. Außerdem gehört die Schöpfung der Landtiere gar nicht zum fünften Schöpfungstag, sondern zum sechsten. Michelangelo müßte also mit diesem Bilde, wenn Thodes Annahme richtig wäre, anderthalb Schöpfungstage gemeint haben, was gewiß nicht wahrscheinlich ist. Und welcher Beschauer sollte wohl die Symbolik verstanden haben, die darin liegt, daß der Vertreter der Vogelwelt seitwärts blickt, »als ob er etwas« — wahrscheinlich einen Vogel? — »in der Luft sähe«, während der »sich aufrichtende« rechts an die Vierfüßler erinnern soll, offenbar weil diese sich mehr aufrichten als die Fische, und daß der im Dunkel verborgene auf die Fische hinweist, offenbar weil diese im Wasser verborgen sind? Das sind doch alles Spitzfindigkeiten, die wir Michelangelo nicht zutrauen dürfen. Wenn wir Steinmanns Deutung verwerfen mußten, weil keine Fische dargestellt sind, so hat Thodes Deutung noch weniger Wahrscheinlichkeit, weil nicht nur keine Fische, sondern auch keine Vögel dargestellt sind. Wie leicht hätte Michelangelo, wenn er die Schöpfung der Vögel gemeint hätte, einen in der Luft fliegenden Adler anbringen können, wie es die Quattrocentisten so oft getan haben! Wozu statt dessen die ganze Symbolik?

Also bleibt für unser Bild nur der zweite Schöpfungstag übrig. Daß dieser dargestellt ist, ergibt sich schon daraus, daß Himmel und Wasser, die bei ihm eine Rolle spielen, hier tatsächlich vorhanden sind. Und zwar in einer Form, die sich ganz gut mit dem Text der Genesis verträgt: »Disse ancora Dio: Sia il fermamento fra

9) H. Thode, Michelangelo und das Ende der Renaissance III, 1, S. 316 f.

le acque, e divida le acque da le acque. E Dio fece il fermamento e separò le acque, che erano sotto il fermamento, da le acque, che erano sopra il fermamento: e fu fatto cosi. E Dio chiamò il fermamento: Cielo. E fu fatto de la sera e de la mattina il secondo giorno«. Ich muß bei diesen Worten etwas länger verweilen, weil auch diejenigen, die hier den zweiten Schöpfungstag dargestellt sehen, das Tagewerk nicht ganz richtig auffassen.

Gott schafft also am zweiten Tage, wie der Wortlaut lehrt, den Himmel. Das firmamentum der Vulgata, italienisch fermamento, bei Luther »Feste« oder »Feste des Himmels«, ist nichts anderes als der Himmel. Nach der Auffassung des Verfassers des Priesterkodex, dem man diese Genesiserzählung zuschreibt, sind nach der Schöpfung des Lichtes die Elemente zunächst noch in ungeschiedener Form, das heißt chaotisch vorhanden. Wasser, Luft, Erde usw. bilden ein ungeordnetes Gemengsel. Der erste Schöpfungsakt besteht nun darin, daß Licht und Finsternis, der zweite darin, daß Wasser und Luft voneinander geschieden werden. Dabei sammelt sich das Wasser an zwei Stellen, nämlich unten und oben. Zu dieser Vorstellung hat den Verfasser offenbar die Lage des Meeres und der regenspendenden Wolken angeregt, obgleich weder das Meer noch die Wolken mit beiden Wassern identisch sind[10]). Die Teilung der beiden Wassermassen wird durch den Himmel bewerkstelligt, der sich zwischen sie einschiebt. Den Himmel denkt sich der Verfasser nicht als leeren Luftraum, sondern, wie das hebräische Wort für firmamentum zeigt, als einen festen Körper. Aus welchem Stoffe, bleibt allerdings unklar. Jedenfalls ist er fest genug gedacht, um das Durchfließen der oberen Wasser durch ihn und ihre Verbindung mit den unteren zu verhindern. Die Vorstellung eines festen Stoffes liegt auch unserem »Himmelsgewölbe« zugrunde. Im Mittelalter verglich man das Firmamentum mit einer hölzernen Dachkonstruktion[11]). Da man die Himmelskörper an ihm befestigt dachte, mußte ein solcher fester Körper vorhanden sein, ehe dieselben geschaffen wurden.

Die Vorstellung des zwischen die beiden Wassermassen eingeschobenen Firmamentes ergibt sich auch aus den Übersetzungen mit voller Deutlichkeit. Sollte sie in die Malerei übertragen werden, so war dazu vor allem eine untere Wasserfläche nötig. Diese durfte kein Meer mit Ufern, Inseln usw. sein, denn das Meer war ja noch nicht von der Erde geschieden, sondern eine leere horizontale Wasserfläche. Eine solche haben wir im Bilde vor uns. Das sind die unteren Wasser. Die oberen Wasser aber konnten nicht dargestellt werden, denn die Malerei kann nicht veranschaulichen, wie sie sich in ihrer Höhenlage halten. Sie sind also weggelassen. Oder genauer gesagt: man muß sie sich ober-

[10]) Vgl. H. Holzinger, Genesis S. 6.

[11]) Du Cange: firmamentum, tectum. Eccardus zur lex Salica tit. 13, Art. 3: Firmamentum hic est tectum. Tectum enim domuum lignearum postes continet, complectitur et firmat: unde et coelum, simili ab aedificio sumto, firmamentum vulgo vocatur, quod idem est ac si orbis tectum diceretur.

halb der Bildfläche hinzudenken. Was nun das Firmament betrifft, so konnte der Maler dasselbe nicht als festen Stoff darstellen, sondern nur als Himmelsraum, in dem Gottvater schwebt. Dieser Himmelsraum mußte aber in seiner Ausdehnung veranschaulicht werden. Das geschah einmal durch die Tiefenerstreckung der verkürzten Gestalt Gottvaters, dann aber durch seine kombinierten Handbewegungen. Seine Arme umspannen nämlich gleichsam den Himmelsraum, indem die eine Hand mit den Fingerspitzen an den oberen Rand des Bildes rührt, die andere aber sich gegen das Meer senkt. Beide Hände bezeichnen gewissermaßen die obere und die untere Grenze des Firmamentes. Michelangelo hat also nicht eigentlich eine Geste des Scheidens wie im ersten Bilde gemeint — er wollte sich nicht wiederholen —, sondern eine solche des Umspannens. Und doch kommt auch diese Bewegung auf ein Scheiden hinaus. Denn das Firmament, dessen Ausdehnung so bezeichnet wird, ist ja gerade das, was die oberen und unteren Wasser voneinander scheidet. Man kann hiergegen keine Einwendungen realistischer Art machen. Handlungen wie Schaffen und Scheiden der Elemente entziehen sich der sinnlichen Erfahrung. Es wird sich also schwer nachweisen lassen, daß Michelangelo mit dieser Bewegung nicht die Handlung des zweiten Schöpfungstages gemeint haben könne.

Ist dem aber so, dann erhebt sich die Frage: wie ist man überhaupt dazu gekommen, in diesem Bilde *nicht* den zweiten Schöpfungstag zu erkennen? Es müssen doch Gründe vorgelegen haben, die die Erklärer veranlaßten, sich über das Nichtvorhandensein der Fische und Vögel bei deutlichem Vorhandensein des Himmels und Wassers einfach hinwegzusetzen. Die Antwort lautet: man ließ sich durch die Reihenfolge der Bilder an der Decke und durch das Zeugnis Condivis irreführen.

Was zunächst die Reihenfolge der Bilder betrifft, so scheint dieselbe in der Tat an dieser Stelle den *fünften* Schöpfungstag zu fordern. Denn vorher ist der erste, dritte und vierte dargestellt. Man hielt es offenbar für unwahrscheinlich, daß Michelangelo beim dritten Bilde wieder auf den zweiten Schöpfungstag zurückgegriffen haben sollte. *Aber dieses Argument ist nach dem früher Gesagten hinfällig.* Wenn Michelangelo bei der Noah-Trilogie von der chronologischen Aufeinanderfolge der Ereignisse abwich und das Opfer Noahs vor die Sintflut setzte, obgleich es zeitlich erst auf dieselbe folgt, warum soll er nicht, wenn künstlerische Gründe dafür sprachen, auch beim dritten Schöpfungstage die Reihenfolge verstellt haben? An solchen Gründen fehlte es aber nicht. Zwei Schöpfungstage, die dargestellt werden sollten, der erste und zweite, bezogen sich auf Scheidungen der Elemente. Was lag näher, als diese beiden Scheidungsakte auf die kleinen einander symmetrisch entsprechenden Felder zu verteilen? Für das größere Feld in der Mitte blieb dann — wenn man auf die Schöpfung der Tiere verzichten wollte — nur die der Pflanzen und der Himmelskörper übrig. Natürlich hätte Michelangelo die Verteilung auch anders vornehmen können. Aber daß er gerade diese Verteilung wählte, wird niemand für unnatürlich halten.

Der zweite Grund, der zur Ablehnung des zweiten Schöpfungstages geführt hat, ist das Zeugnis Convidis (1553). Bei diesem heißt es nämlich: »nel terzo vano apariscie in aria il magno Iddio con agnoli et rimira al' acque comandando loro, che produchino tutte quelle spetie d' animali, che tal elemento nutrisce, non altrimenti, che nel secondo comandò alla terra«[12]). Man sagte sich offenbar, wenn der Freund, Schüler und Hausgenosse Michelangelos ausdrücklich versichert, daß die Schöpfung der Seetiere gemeint sei, so ist das beweisend. Hat man sich doch neuerdings geradezu gewöhnt, bei Äußerungen Condivis nicht zu sagen: Condivi erzählt das und das, sondern: Michelangelo erzählt es. Ich halte das für eine unberechtigte Überschätzung des braven, aber etwas beschränkten Condivi. Er war gewiß ein verhältnismäßig zuverlässiger Biograph. Und ich glaube wohl, daß er seine Vita vor dem Druck dem Meister zu lesen gegeben hat. Ich halte es aber für ganz unwahrscheinlich, daß dieser Zeit und Lust hatte, das Manuskript gewissenhaft durchzukorrigieren. Wer Künstler kennt, wird das von vornherein nicht annehmen. Gerade die bedeutendsten unter ihnen pflegen in bezug auf die Einzelheiten ihrer Lebensgeschichte ziemlich gleichgültig zu sein, jedenfalls ein schlechtes Gedächtnis zu haben. Ich denke mir, das hängt mit ihrer schöpferischen Begabung zusammen. Auch in bezug auf die Deutung ihrer Werke sind sie oft von einer Gleichgültigkeit, die in Erstaunen setzt. Was hat Michelangelo in dieser Beziehung nicht alles seinem Biographen hingehen lassen! Oder darf man es etwa ernst nehmen, wenn Condivi sagt, in der Schöpfung Adams mache Gottvater diesem mit der ausgestreckten Hand »Vorschriften über das, was er tun und lassen solle«? Oder glaubt heute auch nur ein Mensch an die theologischen Spitzfindigkeiten, die er von Michelangelo erfahren zu haben behauptet, um das jugendliche Alter der Maria in der Pietà zu rechtfertigen?

Wie aber Condivi zu seiner Deutung gekommen ist, das wissen wir ganz genau, denn er sagt es uns ja selbst: durch einen Analogieschluß. So wie Gottvater auf dem Bilde der Vegetationsschöpfung der Erde befiehlt, Kräuter wachsen zu lassen, soll er auch auf unserem Bilde dem Meere befehlen, Fische hervorzubringen. Aber mit demselben Recht könnte man sagen: Weil Gottvater auf dem ersten Bilde die Scheidung von Licht und Finsternis dargestellt hat, muß er auch hier eine Scheidung, und zwar die von Himmel und Wasser, gemeint haben. Und wenn Condivi diesen Schluß nicht ziehen wollte, weil die Reihenfolge der Bilder an dieser Stelle den zweiten Schöpfungstag ausschloß, so war das, wie wir gesehen haben, in keiner Weise gerechtfertigt, hat jedenfalls für uns, wie wir dieses Argument selbständig beurteilen können, keine Beweiskraft.

---

[12]) K. Frey, Le vite di Michelagniolo Buonarroti scritte da Giorgio Vasari e da Ascanio Condivi (Berlin 1887), S. 98.

Die Autorität Condivis wird aber auch dadurch wesentlich erschüttert, daß Vasari schon in seiner ersten Auflage (1550) eine Deutung für das Bild gegeben hatte, die sich mit der unsrigen eng berührt und nur auf den zweiten Schöpfungstag bezogen werden kann. Er sagt nämlich: »Michelangelo fece nell' altra pittura, quando Dio divide l'acqua dalla terra«[13]. Und er hat diese Deutung auch in der zweiten Auflage (1568) beibehalten, obwohl er in diese bekanntlich manches aus Condivi herübergenommen hat. Vasaris Behauptung ist allerdings nicht genau. Es handelt sich nicht um die Scheidung des Wassers von der Erde — diese war vielmehr das Werk des dritten Schöpfungstages, an welchem auch die Kräuter geschaffen wurden —, sondern um die Scheidung der oberen und unteren Wasser durch den Himmel. Aber daß eine Scheidung dargestellt war, wußte Vasari offenbar, ob nun von Michelangelo selbst, oder von anderen, die ihm nahestanden, oder auf Grund eigener Beobachtung, das mag dahingestellt bleiben. Jedenfalls verharrte er, auch nachdem er Condivis Deutung gelesen hatte, bei seiner Meinung, wahrscheinlich weil es ihm auch in den Jahren zwischen 1550 und 1568 nicht möglich gewesen war, die Fische und Vögel auf dem Bilde zu entdecken. Und er konnte sich nun einmal, wie das Kind in dem bekannten Märchen von des Kaisers neuen Kleidern, nicht entschließen, diese neuen Kleider deshalb zu sehen, weil andere vorgaben, sie gesehen zu haben.

Es ist nun ganz merkwürdig, wie die Deutung Condivis durch die Jahrhunderte weiter gewirkt hat. Ein Gelehrter nach dem andern hat sie übernommen, alle haben sie diese Vögel und Fische, die nicht da sind, gesehen, weil der alte Biograph behauptet, sie gesehen zu haben. Ein interessanter Beitrag zur Psychologie der Aussage!

Im ganzen haben es sich die Michelangelo-Biographen mit der Deutung der drei ersten Genesisbilder sehr leicht gemacht. Die meisten begnügen sich einfach zu sagen, was dargestellt ist, ohne irgendwelche Zweifel an der hergebrachten Deutung zu äußern. Nur einige gehen dem Problem etwas näher zu Leibe. Was soll man aber dazu sagen, daß Hermann Grimm den Gottvater, der Licht und Finsternis scheidet, gleichzeitig über den Wassern schweben läßt, wodurch beide Scheidungsbilder in unzulässiger Weise zusammengeworfen werden? Oder daß er von unserem Bilde nichts anderes zu sagen weiß, als daß Gottvater über den Wassern schwebt? Oder daß er das Opfer Noahs, offenbar weil es räumlich vor der Sintflut steht, als Opfer Kains und Abels (!) beschreibt? Daß er überhaupt gar keinen Versuch macht, die Bilder auf die verschiedenen Schöpfungstage zu verteilen[14]?

Justi aber bringt es sogar fertig, im ersten Bilde die Scheidung von Licht und Finsternis überhaupt nicht zu sehen, weil — man Michelangelo »nicht gern

[13]) Frey, Le vite di Michelangelo Buonarroti, S. 97.

[14]) Hermann Grimm, Leben Michelangelos, 6. Aufl. 1890, I, S. 292 f.

diese geschmacklose Vorstellung: Auseinanderschiebung von Licht und Finsternis aufbürden möchte«. Er meint, »diese mühsam ringende Gestalt würde mehr als wunderlich abfallen gegen das erhabenste Wort der Genesis: fiat lux«. Der Gegensatz von Licht und Dunkel sei auch viel zu schwach ausgedrückt, und die helle Seite sei die untere. Gottvater würde sich abwenden von dem Lichte, das er schafft. Justi möchte deshalb diese Szene lieber als »Ordnung des Chaos oder der Materie« auffassen. Hier sei die Gottheit dargestellt, die, »aus dem nächtlichen Unbegrenzten hervordringend, sich selbst dem Chaos entringend, das Chaos entwirrt«. Als ob die Gestalt Gottvaters dadurch weniger wunderlich würde! Und als ob ein Bild, das den »absoluten Anfang« darstellt, nicht auch am Anfang hätte stehen müssen! Oder hätte ein Maler die Scheidung von Licht und Finsternis überhaupt deutlicher veranschaulichen können, als es hier geschehen ist[15])! Es hat doch wohl keinen Sinn und Verstand, sich gegen die auf der Hand liegende Deutung zu sperren und eine neue vorzuschlagen, bei der auf die Illustration der Schöpfungstage überhaupt verzichtet wird. Oder was soll man dazu sagen, wenn Justi — von anderen Seltsamkeiten abgesehen — in der Schöpfung der Vegetation der »winzigen Andeutung der Pflanzenwelt durch ein Klümpchen Gräser und Farnkräuter« die tiefere Bedeutung unterlegt: »die Schöpferkraft ist gleich gegenwärtig im Kleinsten wie im Größten«; oder wenn er in der Schöpfung der Gestirne gleichzeitig die des Himmels erkennen will, während diese doch in der Genesis auf den zweiten, jene auf den vierten Schöpfungstag fällt! Das Fehlen der Fische in unserem Bilde aber wird mit den Worten begründet: »Eine Vorführung dieser bunten Welt von Gestalten (Fischen und Vögeln) würde Michelangelo kindisch vorgekommen sein. Ein Zeichen genügt; und auch das ist überflüssig, man sieht weder Vogel noch Fisch und Walfisch. Seine Aufgabe war nicht, das Werk zu malen, sondern den Werkmeister. In ihm aber spiegelt sich für uns das Wesen des Geschaffenen ... Die Gebärde der nach unten ausgebreiteten Arme und Hände weist auf die Scharen empfindender Wesen, deren Ziel Glückseligkeit(?): es ist der Alliebende, Allsorgende« usw.[16]).

Eine besondere Deutung der ersten Schöpfungstage hat Steinmann vorgeschlagen. Im ersten Bilde sollen die beiden ersten Schöpfungstage, d. h. die Scheidung von Licht und Finsternis und die Scheidung von Wasser und Land (?) dargestellt sein. Im dritten Bilde dagegen möchte Steinmann (wie schon oben erwähnt) nicht die Schöpfung der Tierwelt, sondern das Schweben über dem neuen, mit Fischen angefüllten Meer erkennen. Zweimal wird also etwas in die Bilder hineingetragen, was nicht darin liegt. Einmal beim ersten Bilde, wo die Scheidung von Wasser und Land erkannt wird, obgleich weder Wasser noch Land

[15]) Auch H. Wölfflin, Die klassische Kunst, 3. Aufl. 1904, S. 58 meint, der übliche Name für das erste Bild: »Scheidung von Licht und Finsternis« sei doch wohl nicht aufrechtzuerhalten.

[16]) Karl Justi, Michelangelo. Leipzig 1900. S. 36 ff.

dargestellt sind, das zweitemal bei dem dritten Bilde, wo das neue, mit Fischen angefüllte Meer erkannt wird, obwohl keine Fische vorhanden sind. Auch der Behauptung Steinmanns, daß die Gebärde Gottvaters im dritten Bilde die des Segnens sei, kann ich nicht beipflichten. Steinmann weiß ebenso gut wie ich, daß die Finger beim Segnen anders gehalten werden[17]).

Auch die Erklärung des Sixtina-Zyklus aus dem Inhalt der Karsamstags-Liturgie, die Martin Spahn versucht hat, hilft uns in bezug auf die Deutung des Bildes nicht wesentlich weiter. Er meint, die Darstellung des Wassers hier und in dem Sintflutbilde hänge damit zusammen, daß die Katechumenen am Samstag getauft wurden, weshalb in den Gebeten und Lesungen auf das Wasser und die Sintflut hingewiesen werde. Es ist ja wohl richtig, daß die Liturgie manche Gedanken enthält, die zu Bildern der Decke in Beziehung gesetzt werden können. Wenn das frische Feuer vom Eingang der Kirche zum Altar getragen wird und der Diakon dabei der Gemeinde zuruft: »Das Licht Christi!«, so kann man darin, wenn man will, die Anregung für die Darstellung der Schöpfung des Lichtes und der Himmelskörper erkennen. Wenn der Lobgesang des heiligen Augustinus einen kurzen Hinweis auf die Schuld Adams enthält, die durch den Tod Christi abgebüßt wird, so kann man annehmen, daß Michelangelo gerade dadurch angeregt worden sei, die Geschichte Adams zu schildern. Wenn auf das Osterlob die zwölf Prophetien folgen und diese Prophetien unter anderem auch von Gottes Schöpferkraft und seiner Hilfsbereitschaft bei der Sintflut sprechen, wenn bei der dann folgenden Wasserweihe die Sintflut gewissermaßen als alttestamentliches Prototyp zu der Funktion des Taufwassers erwähnt wird, so kann man darin Beziehungen zu den Bildern der Propheten und der Sintflut erkennen. Aber man kann auch annehmen, daß alles das den Künstlern seit Jahrhunderten geläufige Vorstellungen waren, und daß es keiner Karsamstags-Liturgie bedurfte, um Michelangelo zu dieser Auswahl anzuregen. Und wenn unser Bild, wie ich nachgewiesen habe, als Illustration des zweiten Schöpfungstages restlos gedeutet werden kann, so bedarf es nicht der Deutung Spahns: »So fühlte Michelangelo wohl schon gleichzeitig aus den Klängen des Hymnus der Wasserweihe noch ein anderes Bild aus den Tiefen seiner Vorstellungswelt emporsteigen: Gott fliegt nach vollbrachter Weltschöpfung segnend über das Meer dahin. Gott, dessen Geist über den Wassern im Anbeginn der Welt selbst schwebte, so daß schon damals das Wasser von Natur die Kraft der Heiligung empfing.« Woraus dann später die Deutung wird: »Auf dem Bilde der Wasserheiligung verschwebt der Geist der Ordnung und des lichten Friedens[18]).«

Wie einfach nehmen sich gegenüber all diesen Spitzfindigkeiten die Worte des alten Platner aus: »Obgleich, nach der Zeitfolge der Heiligen Schrift, man

---

[17]) Auch H. Wölfflin, Die klassische Kunst, 3. Auflage 1904, S. 57, deutet das Bild als »Gott über den Wassern, das unübertreffliche Bild des alldurchwaltenden Segens«.

[18]) Martin Spahn, Michelangelo und die Sixtinische Kapelle, 1907, S. 19 ff.

in dieser Vorstellung (nämlich dem dritten Bilde) die Bevölkerung des Wassers mit lebenden Geschöpfen vermuten sollte, so glauben wir doch mit Vasari hier den für dieses Element bedeutenderen Moment, den der Scheidung desselben von der Erde, vorgestellt zu sehen, welcher der auf dem vorigen Bilde gezeigten Schöpfung der Himmelslichter und der Pflanzen vorausging«[19]. Dabei ist nur merkwürdig, daß Platner wie alle bisherigen Vertreter der Scheidungshypothese hier die Scheidung des Wassers von der Erde erkennen wollen, obwohl gerade die Erde nicht dargestellt ist, und die Genesis beim zweiten Schöpfungstag nur von der Scheidung der Wasser spricht.

Man sagt wohl scherzhaft: Wo vier Deutsche zusammen sind, haben sie fünf verschiedene Meinungen. Ähnliches kann man auch hier feststellen. Wenn wir die verschiedenen Deutungen der drei ersten Schöpfungsbilder, die bisher vorgebracht worden sind, übersehen, so können wir nicht weniger als sechs verschiedene Auffassungen feststellen: Erstens: das erste Bild stellt den ersten, das zweite den dritten und vierten, das dritte den fünften Schöpfungstag dar (die übliche Deutung). Zweitens: das erste Bild stellt den ersten, das zweite den dritten und vierten, das dritte die Scheidung von Wasser und Erde dar (Vasari, Platner, Knapp usw.). Drittens: das dritte Bild stellt den zweiten Schöpfungstag, das heißt die Scheidung der oberen und unteren Wasser dar (meine Deutung). Viertens: das erste stellt den ersten und zweiten, das zweite den dritten und vierten, das dritte gar keinen Schöpfungstag dar (Steinmann). Fünftens: das erste stellt überhaupt keinen Schöpfungstag dar, sondern die Ordnung des Chaos im allgemeinen (Justi). Sechstens: die drei Bilder stellen überhaupt keine Schöpfungstage dar (Grimm).

Das genügt. Daß überhaupt diesen drei Bildern gegenüber eine so große Verschiedenheit der Auffassungen möglich ist, gibt zu denken. Man möchte dem gegenüber zunächst fragen: hat es überhaupt einen Zweck, Michelangelo bei jedem einzelnen Bilde auf einen bestimmten Inhalt festzulegen? Ist es nicht richtiger, die Deutungen möglichst allgemein zu halten?

Ähnliches hat schon Hermann Grimm empfunden und Mackowsky noch deutlicher ausgesprochen: »Dem Text der Bibel gegenüber wahrt sich Michelangelo wie in allem die Freiheit seiner Phantasie. Es ist eine verlorene Mühe, die bildlichen Darstellungen der Decke mit den Worten der Genesis in Übereinstimmung zu bringen. Überwunden ist die Abhängigkeit von der literarischen Vorlage, wie sie das Quattrocento beherrscht, abgestreift der bislang beliebte illustrative Charakter der bildlichen Darstellung. Nicht darauf kommt es an, zu zeigen, was auf dem ersten Felde der Decke der Demiurg mit

[19]) Beschreibung der Stadt Rom von Platner, Bunsen, Gerhard usw. II (1832), S. 262. Auch Fritz Knapp, Michelangelo. Klassiker der Kunst, VII, S. XXVI gibt die Deutung: »Scheidung von Wasser und Erde«.

seiner gewaltigen Gebärde erschafft. Die Leidenschaft, den Sturm des Schaffens sollen wir sehen, mitgerissen werden in das Brodeln der Urmassen[20]) . . . .«

Dem liegt gewiß ein richtiges künstlerisches Gefühl zugrunde, wie ich denn überhaupt finde, daß Mackowskys Beschreibung der Deckenbilder ihrem künstlerischen Charakter am besten gerecht wird. Aber sind wir wirklich genötigt, in bezug auf den Inhalt der Darstellungen ganz zu resignieren? Der nächstliegende Gedanke ist doch immer der, daß Michelangelo die Schöpfungstage hat darstellen wollen. Und da er das bei der Geschichte Adams und Evas sicher getan hat, und auch die Schöpfung der Pflanzen und Gestirne je einem Tagewerk entsprechen, werden wir nicht ohne zwingende Gründe bei den beiden kleineren Bildern auf eine Beziehung zu bestimmten Schöpfungstagen verzichten.

Immerhin ist schon die Tatsache, daß diese einfachen und scheinbar ganz klaren Bilder so verschieden gedeutet werden konnten, für Michelangelos Kunst charakteristisch. In der Beurteilung dieses Künstlers stehen sich bisher, wenn ich recht sehe, zwei Auffassungen diametral gegenüber. Die eine ist diejenige, welche den formalistischen Charakter seiner Kunst in den Vordergrund stellt, die andere diejenige, welche auf ihr Verhältnis zum Inhalt das Hauptgewicht legt. Der bedeutendste Vertreter der ersteren ist Jakob Burckhardt, in dessen Cicerone gerade über Michelangelo goldene Worte stehen. Der bedeutendste Vertreter der zweiten ist Karl Justi, der besonders eingehende Forschungen über den Inhalt der Sixtina-Bilder angestellt hat. Die ästhetische Frage, um die es sich dabei handelt, ist im wesentlichen folgende: Hat Michelangelo beim Schaffen seiner Werke mehr an den Inhalt oder mehr an die Form gedacht, respektive hat er den Inhalt oder die Form stärker erlebt? Ist er vom Inhalt ausgegangen und hat er erst nachher die dem gewählten Inhalt entsprechende Form gefunden? Oder ist er von der Form ausgegangen und hat er diese dem darzustellenden Inhalt, so gut es eben ging, angepaßt? Die meisten werden diese Fragen nach ihrer persönlichen Anschauung vom Wesen der Kunst beantworten. Der Inhaltsästhetiker geht in solchen Fällen von der landläufigen Vorstellung aus, daß ein Künstler, wenn er ein Kunstwerk schafft, sich erst seinen Inhalt möglichst intensiv zu eigen macht und nachher, nachdem das geschehen ist, die diesem Inhalt entsprechende Form sucht. Der Formästhetiker dagegen nimmt an, daß die Form das erste ist, was in seiner Phantasie entsteht, und daß der Inhalt gewissermaßen erst als zweites hinzukommt, indem die Form — wenn überhaupt — erst nachträglich in eine gewisse Übereinstimmung mit ihm gebracht wird. Ohne Zweifel kann man hierüber allgemeine Regeln nicht aufstellen. Denn in ähnlicher Weise wie die Ästhetiker unterscheiden sich auch die Künstler voneinander. Die Formalisten unter ihnen betrachten das Schaffen des Kunstwerkes als die Lösung eines vorwiegend formalen Problems. Sie denken wohl

[20]) H. Mackowsky, Michelagniolo, Berlin 1908, S. 81.

an den Inhalt, erleben ihn auch in gewisser Weise, besonders zu Anfang, ehe der eigentlich schöpferische Akt beginnt. Aber nur vorübergehend und ohne besondere Stärke. Die Idealisten dagegen, d.h. die vorwiegend dem Inhalt Zugewandten, sehen in der Form nur ein Mittel zum Zweck, d. h. zu dem Zweck, irgendeinen sei es frei erfundenen, sei es von außen gegebenen Inhalt in adäquater Weise darzustellen.

Es kann nun meines Erachtens keinem Zweifel unterliegen, daß Michelangelo in diesem Sinne zu den formalistischen Künstlern gehört hat. Das ergibt sich schon daraus mit absoluter Sicherheit, daß so viele seiner Werke zu inhaltlichen Zweifeln Veranlassung gegeben haben, d. h. ganz verschieden gedeutet worden sind. Ich will in dieser Beziehung nur an einiges erinnern:

Was tut der Londoner Cupido? Schießt er eben einen Pfeil ab, oder befestigt er die Sehne an seinem Bogen? Ist er ein Cupido oder ein Apollo? In welcher Situation ist David in der bekannten Kolossalstatue dargestellt? Hat er den tödlichen Stein schon geschleudert oder will er ihn erst schleudern? Hält er das Leder mit dem Wurfgeschoß in der Linken oder in der Rechten? Warum kann man das in der Vorderansicht nicht erkennen? Das heißt, warum geht die Schleuder hinter dem Körper vorbei statt vor ihm, was doch das Natürlichere wäre? Was macht Maria auf dem Rundbilde der Madonna Doni? Reicht sie Joseph das Kind über ihre Schulter zurück oder nimmt sie es von ihm in Empfang? Was tut die libysche Sibylle an der sixtinischen Decke? Klappt sie das hinter ihr liegende Buch zu, oder nimmt sie es von dem Pulte weg, um darin zu lesen? Was machen die »Sklaven«, die dort auf den Postamenten sitzen? Bedarf es zum Tragen von Girlanden oder Medaillons eines solchen Aufwandes von Körperkraft und gezwungener Bewegung? Was macht der »sterbende Gefangene« vom Grabmal Julius' II.? Stirbt er wirklich oder schläft er im Stehen oder wird er ohnmächtig? Was bedeuten überhaupt diese gefesselten Sklaven? Sind damit die von Julius II. eroberten Provinzen und Städte oder die durch den Tod des Papstes gehemmten Künste und Wissenschaften gemeint? Oder (wie Brockhaus will) die Sünden, die nach den Sterbegebeten durch Gottes Gnade überwunden werden? Was macht die Figur der Nacht an dem einen Mediceer-Grabmal? Kann sie in dieser unbequemen Lage wirklich schlafen? Und was bedeuten diese nackten Figuren überhaupt? Sollen sie die Zeit veranschaulichen, die die beiden Verstorbenen dahingerafft hat? Oder liegt ihnen, wie die bekannte Aufzeichnung Michelangelos vermuten läßt, der Nebengedanke zugrunde, daß die beiden hier bestatteten Herzöge die Tageszeiten als Vertreter der Zeit zur Strafe für die Unbill, die sie ihnen durch den Tod zugefügt haben, ebenfalls dem Tode oder dem Schlafe oder der Trauer überliefern? Hat Michelangelo, wie es nach seiner Antwort auf das bekannte Epigramm scheinen könnte, bei der Nacht an die verlorene Freiheit von Florenz gedacht? Und endlich: wer hätte

jemals die brutalen Bewegungen der Apostel und Märtyrer auf dem Jüngsten Gericht oder die mit den Leidenswerkzeugen in der Luft herumvoltigierenden Engel aus der biblischen Bedeutung dieser Personen zu erklären vermocht? Immer sind es vielmehr bestimmte formale Motive, d. h. Formen, Bewegungen, Körperhaltungen oder Verkürzungen, kurz Illusionsprobleme, die den Künstler beim Schaffen in erster Linie beschäftigt haben. Wir dürfen mit Bestimmtheit voraussetzen, daß ihm, selbst in seinen späteren Jahren, als er sich frommen Gedanken zuneigte, der Inhalt seiner biblischen Bilder ziemlich gleichgültig war. Daraus erklären sich auch die spitzfindigen allegorischen Deutungen, die er zuweilen, z. B. bei der Pietà und bei den Mediceer-Gräbern niedergeschrieben oder seinen Freunden mitgeteilt hat. Mit ihnen suchte er sich gewissermaßen vor den Ansprüchen des Inhalts zu retten. Sie waren die Form, wie er sich herausredete, wenn Neugierige, denen das natürliche Kunstgefühl fehlte, ihn mit Fragen nach der außerkünstlerischen Bedeutung seiner Werke bestürmten. So war es ihm gewiß auch ganz gleichgültig, was Condivi über den Inhalt seiner Genesisbilder aussagte. Ein unvoreingenommenes Studium seiner Werke würde deutlich zeigen, daß es ihm immer nur auf das »Terribile« ankam, d. h. auf die mit bestimmten formalen Mitteln, Kontrapost, Verkürzung, Steigerung des Gesichtsausdrucks usw. erreichte Illusion des Lebens, des Raumes, der Kraft, der Bewegung usw.

Auch dabei ist freilich, wenn man will, immer ein Inhalt im Spiele. Aber dieser Inhalt ist nicht literarischer oder religiöser, sondern reinmenschlicher Art. So kann man z. B. bei dem schwebenden Gottvater zwei Arten von Inhalt unterscheiden: Erstens den literarischen Inhalt, d. h. die Worte des zweiten Schöpfungstages. Zweitens den reinmenschlichen Inhalt, d. h. »einen über dem Meere schwebenden alten Mann in Begleitung dreier Kinder«. Aber das Bezeichnende für Michelangelo als formalistischen Künstler ist eben, daß er den literarischen Inhalt möglichst zurückgedrängt d. h. zum allgemeinmenschlichen verflüchtigt hat. Und auch bei diesem allgemeinmenschlichen Inhalt ist es immer ein formales Problem, von dem er als schaffender Künstler ausgeht. Wenn er z. B. einen Apollo komponiert, der einen Pfeil aus seinem auf dem Rücken hängenden Köcher zieht, wie es bei der unvollendeten Statue des Nationalmuseums in Florenz der Fall ist, so denkt er zwar bei der Erfindung eines solchen Werkes gewiß einen Augenblick an den Inhalt, d. h. an Apollon. Aber nicht in der Weise, daß er sich klarzumachen suchte: wie muß ich den Körper des Gottes bewegen, um diesen Inhalt zu einem möglichst überzeugenden Ausdruck zu bringen? Das heißt, welche Bewegung wird der Gott naturgemäß machen, wenn er einen Pfeil aus dem Köcher zieht? Sondern er fragt sich: wie muß ich einen nackten jugendlichen Körper komponieren, wenn der Eindruck einer sehr starken und lebendigen Bewegung entstehen soll? Wie müssen die Glieder nach dem Gesetze des Kontrapostes im

Verhältnis zueinander bewegt sein, wenn die Illusion des Lebens eben durch diesen Gegensatz hervorgebracht werden soll? Höchstens nebenbei wird dann auch die Frage auftauchen: wie läßt sich mit einer solchen kontrapostischen Be-

Abb. 2.

wegung die Bedeutung des Gottes und das Herausnehmen des Pfeils aus dem Köcher veranschaulichen?

In dieser Weise denke ich mir die meisten Werke Michelangelos entstanden. Denn nur daraus erklärt sich sowohl das Gesuchte und Übertriebene vieler seiner Bewegungen als auch die Tatsache, daß so viele seiner Werke ganz widersprechende Deutungen erfahren haben. Man wird Michelangelos Kunst nicht eher

gerecht werden, als bis man sich entschließt, sie mit aller Entschiedenheit als l'art pour l'art aufzufassen. Es hat keinen Zweck, schöne und suggestive Worte über den literarischen Inhalt seiner Werke zu machen, wie es noch in den neuesten Biographien und Monographien geschehen ist. Es trägt nicht im geringsten zum Verständnis seiner Kunst bei, wenn man scharfsinnige Untersuchungen über die theologische Bedeutung der Propheten und Vorfahren Christi anstellt, oder wenn man die Totenmesse zur Deutung des Grabmals Julius' II. oder die Osterliturgie zur Erklärung der sixtinischen Decke herbeizieht. So etwas ist natürlich im Sinne der Ikonographie ganz interessant. Aber um Michelangelo als Künstler zu verstehen, kommt es einzig und allein darauf an, sich in jedem einzelnen Falle seine künstlerische Absicht, d. h. das formale Problem zu vergegenwärtigen, das er sich gestellt hat, und sich zu fragen, ob er dieses Problem, sei es nun ein Bewegungs- oder Raum- oder Kraftproblem, gelöst hat. Natürlich muß man auch den Inhalt seiner Werke zu ermitteln suchen. In unserem Falle sind wir in der glücklichen Lage, es zu können. Aber das kann niemals die Hauptsache sein. Und in anderen Fällen ist es auch, wie gesagt, nicht ganz leicht. Da soll man es bei der Ermittlung des künstlerischen Problems bewenden lassen.

Als Vertreter des l'art pour l'art-Standpunktes ist Michelangelo, so merkwürdig das auch klingen mag, eine Parallelerscheinung zum Impressionismus. Wie dieser den Inhalt mit vollem Bewußtsein zugunsten gewisser Farben-, Luft- und Lichtprobleme zurückdrängt, so ordnet auch er den literarischen Inhalt völlig dem Problem des nackten menschlichen Körpers, seiner Bewegung, seines Kraftausdruckes, seiner Raumwirkung usw. unter. Das ist zwar scheinbar etwas Verschiedenes, kommt aber ästhetisch ganz auf dasselbe hinaus. Der Unterschied zwischen Michelangelo und Manet ist nur ein Unterschied zwischen Form und Farbe, also kein ästhetischer, sondern ein kunsthistorischer. Wir dürfen es nicht für Zufall halten, daß die Kunst auf dem Höhepunkt ihrer Entwicklung immer den Typus l'art pour l'art annimmt. Denn nur bei der l'art pour l'art-Kunst, sei sie zeichnerischer oder malerischer Art, kommt jene Unabhängigkeit vom Inhalt, jenes freie Schweben zwischen Form und Inhalt zustande, das wir als wesentliches Kennzeichen der ästhetischen Anschauung ansehen. Da aber auch der Inhalt zur Kunst gehört, und da auch er im Kunstwerk wirken soll, so liegt in der einseitigen Betonung der Form eine gewisse Gefahr, die über kurz oder lang zum Verfall führen muß. Dieser Verfall ist denn auch immer eingetreten. Michelangelo wurde durch seine einseitige Betonung des formalen Prinzips zum Vater des Barocks, der Impressionismus führte mit innerer Notwendigkeit zum Neoimpressionismus und zum Expressionismus.

DAS LOGISCHE IN DER ENTWICKLUNG DER VERZIERUNGSKUNST.

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER ORNAMENTIK

VON

A. PIT.

Mit 34 Abbildungen

Wer mit dem Studium des Ornaments beginnt, wird von dem beklemmenden Gefühl des Unvermögens ergriffen, in der endlosen Verschiedenheit der Formen jemals einen Weg zu finden. Er fragt sich, ob hier überhaupt eine Geschichte in dem Sinne eines logischen Geschehens wahrzunehmen sein wird, und nach einem ersten Versuch ist er leicht geneigt, das Verlangen, in einer so phantastischen gefallsüchtigen Kunst wie der Verzierungskunst etwas Vernünftiges suchen zu wollen, als eine Torheit zu betrachten. Als ob da etwas begriffen werden könnte, wo alles lieblicher Zufall scheint!

Die Forscher, die sich besonders mit dem Ornament beschäftigt haben, reden von Entwicklung, sie meinen aber nur eine Umformung der verschiedenenen Motive, ohne viel auf den schematisierenden Gedanken zu achten, der den Mo tiven ihren eigentlichen Wert verleiht. Und doch, ob bei einer Verzierung eine Lotosblume oder ein Akanthusblatt, ein Granatapfel oder eine Nelke als Motiv verwendet wird, ob die Formen der Pflanzenwelt oder dem Tierreich entnommen sind, das mag auf das gefällige Aussehen von Einfluß sein, der Gedanke jedoch, der dem Ornament seine wesentliche Gestalt und in der Anwendung seine Bedeutung gibt, wird daraus absolut nicht offenbar. Wie trefflich übrigens und unentbehrlich die Studien von Owen Jones, Lichtwark und Alois Riegl (Stilfragen) auch sind, für das Ziel, das ich mir gesteckt hatte, gaben sie kaum Anweisungen.

Man hat mehr als bei dem Forschen nach den vorherrschenden Gedanken in der Bildhauerkunst und der Malerei oder der Architektur in der Kategorie der Verzierungskunst von Äußerlichkeiten abzusehen. Das, worauf es dann schließlich ankommt, wird sich als etwas sehr Einfaches enthüllen. Diese so einfache Entwicklung hat nichtsdestoweniger Jahrhunderte nötig gehabt, und ebenso träge, wie sich der menschliche Geist gezeigt hat, in dieser Kategorie etwas Neues zustande zu bringen, ebenso beschwerlich war es für den Historiker, das doch im Grunde so naheliegende Prinzip zu entdecken.

Diese Schwierigkeit findet ihre Ursache in verschiedenen Umständen. Zuerst hat die Kunst des Ornaments sich andern Künsten anzupassen, und sie zeigt sich daher beinahe andauernd in Abhängigkeit. Ihr eigenes Leben scheint nie zur Blüte kommen zu können, und das Logische in ihrem Leben hält sich denn auch verborgen. Jedoch muß die Verzierungskunst, als eigenartige ästhetische

Daseinsform, eine selbständige Existenz haben, und man wird ihr eigentliches Wesen erfaßt haben müssen, will man die Veränderungen in ihren Erscheinungen verstehen. Wenn sie auch den Charakter der Subordination trägt, so wird man doch sorgfältig vermeiden müssen, ihre Entwicklung aus den Erscheinungen in andern Kategorien erklären zu wollen; wie immer würden wir so von dem Ziele abkommen und unser Begriff von dem wesentlichen Leben des Ornaments würde mehr und mehr verdunkelt werden.

Es gibt noch eine Eigenschaft des ornamentalen Strebens, die irreführend wirkt, nämlich die Zähigkeit, mit der einmal angenommene Schemata weiter zu

Abb. 1.

Abb. 2.

bestehen pflegen. Ist eine Art der Verzierung durch eine zweckmäßigere überwunden, dann bedeutet das noch nicht, daß sie überhaupt nicht mehr verwendet wird. Das Gegenteil ist wahr. Alles, was sich brauchbar erwiesen hat, bleibt bestehen und wird auf dem weiteren Entwicklungsgang mitgenommen, um von Zeit zu Zeit wieder angewandt zu werden. Die Idee des Streumusters oder des fortlaufenden Musters, des Richtung gebenden, aufsteigenden oder herabhängenden Ornaments, des Flechtbandes, um ein paar Beispiele zu nehmen, kommt, nachdem es manchmal lange Zeit vergessen war, wieder an den Tag, zuweilen in neuen Gestalten, wodurch dem Alten ein Schein größerer Wichtigkeit beigelegt wird; von einer wesentlichen Verjüngung ist aber bei näherer Untersuchung nichts zu entdecken. Das Kriterium, auf dem unser Urteil über die Wesentlichkeit einer Veränderung beruht, muß also ausschließlich aus dem innersten Leben der Kategorie abgeleitet sein. Je weniger abhängig von Nebensächlichem, je abstrakter das Kriterium gedacht wird, desto fruchtbarer wird es sein.

Wir sehen, wie der Mensch in vorgeschichtlichen Zeiten, als ihm seine Arbeit offenbar ein Spiel war und er über sein ursprüngliches Ziel, etwas Nützliches zu schaffen, hinausstrebte, dem Gegenstand, den er unter seinen Händen hatte, nicht allein gewisse gefällige Formen gab, sondern an demselben auch Einschnitte und Eindrücke anbrachte, und zwar auf eine Weise, daß sie die Aufmerksamkeit auf

a

b

Abb. 3. Paläolithisch.

sich ziehen mußten. (Siehe Abbildungen 1 und 2.) Diese Einschnitte oder Eindrücke werden in gleicher Richtung oder in gleichen Entfernungen angebracht, auch wohl zickzackweise nebeneinander gesetzt usw. Es leuchtet ein, daß der Handwerker eingesehen hat, daß seine Einschnitte nicht beliebig über den Gegenstand zerstreut werden konnten, sondern daß er dieselben mit einer gewissen gleichmäßigen Bewegung verteilen mußte, damit sein Ornament durch Regelmäßigkeit auffiel. Kurz gesagt, es ergibt sich als etwas Selbstverständliches, daß eine Verzierung in einem bestimmten Rhythmus verläuft.

a b c d e

Abb. 4.

Handelte es sich darum, eine Fläche von einiger Bedeutung zu verzieren, dann wurden einfach soviel Reihen von Einschnitten nebeneinander angebracht, daß sie die Fläche füllten. Wünschte man zwei Flächen gegeneinander sprechen zu lassen, dann gab man den Reihen, mit denen die Flächen verziert waren, verschiedene Richtungen. Die Einschnitte, die Verzierungsmotive, konnten verschiedene Formen erhalten: Striche, Punkte, Kreuze, etwas was eine entfernte Ähnlichkeit mit Blumen hat, kommen vor. Und sobald die wohlbekannten realistischen Zeichnungen nach Tieren in dem Paläolithikum auftreten, werden auch

diese als Verzierungsmotive verwendet. So findet man zum Beispiel eine Anzahl Steinbockköpfe alle in derselben Richtung in einer Reihe angeordnet (Abbildung 3). Bei diesen letzten kann man bemerken, daß die Köpfe allmählich immer weniger realistisch werden sodaß schließlich etwas entsteht, was man ein stilisiertes Ornament nennen könnte. In dem Fall, daß nicht das Gesicht von der Seite, sondern von vorn, nehmen wir mal an von einem solchen Tierkopf, gezeichnet wird, wird von selbst etwas wie ein symmetrisches Ornament entstehen (Abbildung 4.) Offenbar wurde hier das Interesse von dem Naturgegenstand auf die Zeichnung abgelenkt, die weniger als das Abbild von etwas Lebendem, denn als eine gefällige Verbindung von Linien für den Künstler Bedeutung hatte. Übrigens wurden auch diese Motive dann wieder rhythmisch in einer Reihe angeordnet, ohne daß man aber sonst irgendwelchen Nutzen aus denselben gezogen hätte.

Abb. 5.

Der schematisierende Gedanke hat sich durch das Aufnehmen eines neuen Motivs in keiner Hinsicht geändert.

Es sei hier darauf gewiesen, daß, während sich in der Kategorie der bildenden Kunst schon mit dem Zustandekommen einer realistischen Zeichnung nach einem Tier ein sehr wichtiger Prozeß des Sichbewußtwerdens abgespielt hat (Abbildung 5), der von der Fähigkeit zeugt, das im Gedächtnis festgehaltene Bild zu reproduzieren, in der Kategorie der Verzierungskunst der Gedanke noch im allerersten Anfang bei dem selbstverständlichen Rhythmischen stehengeblieben ist. Weiter als bis zum bewußten Wiederholen seiner Tat ist der Künstler noch nicht gekommen.

Die Tat des Verzierungskünstlers schadet sogar den Leistungen des bildenden Künstlers, denn als jener sein wiederkehrendes Motiv dem Werke des letzteren entlehnte, sahen wir ihn es verballhornen. So hat man Grund anzunehmen, daß sich die Entwicklung der einen Kategorie von Natur aus von der der andern unterscheidet. Dieser Unterschied liegt sogar im Begriff. In der Bildhauerkunst und in der Malerei, die beide vom Verhältnis des bildenden Subjekts zum Objekt be-

herrscht werden, wird von Anfang an nach Gleichgewicht gestrebt, nach einer Gleichwertigkeit der zwei Faktoren, in der weder das Subjektive noch das Objektive betont wird. In der Verzierungskunst dagegen, als in einer dienenden Kunst, macht sich der subjektive Faktor weniger geltend, weil sich dieselbe an etwas anderes anzupassen hat, und verhält sich denn auch gleichgültig zu dem Objekt als Abbild einer Wirklichkeit. Zuweilen, wenn die freie bildende Kunst schlummert, fällt der Verzierungskünstler aus seiner Rolle und will mit einer gewissen Selbständigkeit realistisch darstellen, aber bei dem Wiederaufleben der freien Kunst wird er wieder in seine dienende Stellung zurückgedrängt, um dann erst recht seinen Beruf zu erfüllen.

In der ägyptischen Kunst, in der assyrischen Kunst ist von naturalistischem Ornament keine Rede. Die bildende Kunst und die Verzierungskunst blühen da ungefähr gleichzeitig. An die dienende Kunst werden hohe Anforderungen gestellt, sodaß diese sich anstrengt und in gleichmäßigem, harmonischem Zusammenwirken ein Produkt entsteht, in dem beide Kategorien gleichmäßig zu ihrem Rechte kommen. Wir werden das gleich sehen. Dagegen verwendet die aufkommende griechische Welt bei der Verzierung von Gegenständen neben geometrischen Motiven auch häufig sehr naturalistische Formen. Ich erinnere an die mykenischen Tiere und die fortlaufenden Blattranken, welche letzteren dann wieder in der griechischen Blütezeit stilisiert werden, indes die naturalistischen Motive verschwinden. Rom hält an dem strengen Ornament weiter fest. Beim Islam, wo die freie bildende Kunst nie zur vollen Entwicklung gekommen ist, sieht man neben den geometrischen Formen, in der Arabeske (aber vorwiegend im Buchschmuck und der kunstgewerblichen Produktion, wie z. B. in der Keramik) auch den Naturalismus zutage treten. Bei dem Wiederaufleben der Künste im Mittelalter, im XII. Jahrhundert, zeigt das Ornament verarbeitete Pflanzen- und Tiermotive, aber wenn dann später im XIV. Jahrhundert die freie Bildhauerkunst eine Periode des Verfalles durchmacht, sehen wir besonders das pflanzliche Ornament stark naturalistisch werden; es lassen sich dann sogar bestimmte Pflanzensorten unterscheiden, so daß man von einem selbständigen Darstellen sprechen kann. Die Renaissance muß dem ein Ende machen. Die Wahrheit des Ornaments wird im Dienen gefunden; als dienendes werden wir es sich entwickeln sehen.

Dieses Dienen, dieses Bestehen für etwas anderes stellt sich auch zum Ziel, den Formen eines Gegenstandes größere und für das Auge gefälligere Bedeutung zu geben. Das Ornament kann dies erreichen, indem es die begrenzenden Linien dieser Formen betont. Es kann auch die Flächen, die den Gegenstand einschließen, mehr hervortreten lassen, entweder indem es dieselben gliedert und auf diese Weise übersichtlicher macht, oder indem es die Fläche als Ganzes zur Geltung bringt. Und drittens kann das Ornament plastisch sein, das heißt, ohne der Brauchbarkeit des Gegenstandes Einbruch zu tun, die Formen durch stärkere Profilierung kräf-

tiger sprechen lassen, so daß sie doch über das strikt Zweckmäßige hinausgehen. Mit andern Worten, wenn einmal die Form eines Gegenstandes festgestellt hat, warum der Verzierungskünstler seine Aufmerksamkeit den begrenzenden Linien, den umschließenden Flächen oder dem Gegenstand als plastischem Gebilde schenken muß, dann hat dieser zu bestimmen, wie er das am besten tun wird. Dadurch,

Abb. 6. Ägyptisch.

Abb. 7. Ägyptisch.

daß ich das »Wie« hier neben das »Warum« stelle, hoffe ich meine Untersuchungen als Historiker in bezug auf das Ornament rein immanent zu halten. Die Frage nach dem »Wie« werde ich beantworten, indem ich von dem Schema, das dem Ornament seine Kraft verleiht, Rechenschaft ablege; die Frage nach dem »Warum« werde ich beantworten, indem ich auf die Forderungen weise, die an den Verzierungskünstler gestellt werden.

Wir wissen schon, was vorgeschichtliche Zeiten vermochten. Der Ägypter des alten Reiches entwickelt insofern den vorgeschichtlichen Gedanken, als er seine einzelnen Motive verbindet, es sei durch gerade, es sei durch krumme Linien. Wenn er dann eine Fläche mit verbundenen Motiven verziert, kann er, indem er die Reihen derartig ineinander schiebt, daß die Zwischenräume von den entgegengesetzten Motiven gefüllt werden, wenigstens eine größere Einheit in dem Aussehen der Fläche erzeugen (Abbildungen 6 und 7). Die Fläche wird nicht allein eingeteilt, sondern die verschiedenen Felder werden durch das Übergreifen der Motive zu einer Einheit gebunden, die einteilenden Linien können einander kreuzen, an den Kreuzpunkten umeinander schlagen, spiralförmig ineinander rollen, gleich

Abb. 8. Ägyptisch.

gerichtete Wellenlinien können sich zu einem Flechtband vereinigen, alles Mittel, durch die der ästhetische Wert der Fläche erhöht wird (Abbildung 8). Die Einheit kann überdies noch mehr Geschlossenheit erhalten, wenn, wie wir das in

Abb. 9. Ägyptisch. Theben.

Ägypten und Mesopotamien geschehen sehen, die Fläche von einem Rand mit einem verschiedenen Verzierungsmotiv eingefaßt wird (Abbildung 9).

Bei alledem blieb der Grundgedanke, das Anbringen von stets den nämlichen Bewegungsmotiven in gleichmäßig fortlaufender Bewegung, derselbe. Es wurden Reihen erzielt, die nach den Abmessungen der zu verzierenden Fläche länger oder kürzer gemacht werden konnten, die aber in sich selber jeder bestimmenden Kraft ermangelten. Zu der Macht, durch eigene Konstruktion die Form

Abb. 10. Mykenisch.

Abb. 11. Löwentor in Mykenae.

einer Fläche anzugeben, gelangte das Ornament erst in dem, was man so richtig die antithetische Gruppe zu nennen pflegt, das heißt die Einheit zweier entgegengesetzter Motive, die durch ein drittes verbunden sind (Abbildung 11).

Vermutlich ist die antithetische Gruppe ein altägyptischer Gedanke, der durch die assyrische Kunst weitere Verbreitung fand. Auf jeden Fall ist sie in einer Zeit entstanden, als sich, wie ich oben erwähnte, die bildende Kunst und die dekorative Kunst, als einander gleichwertig, parallel entwickelten. Im Anfang finden wir nämlich die antithetische Gruppe von zwei mehr oder weniger naturalistisch gezeichneten, in Seitenansicht gegenübergestellten Tieren gebildet, die von einem

Abb. 12. Fries aus dem Tempel von Antoninus und Faustina, Rom. (Aus Desgodetz, Edifices antiques de Rome.)

pflanzenartigen symmetrischen Ornament verbunden sind. Die Zeichnung des Tieres hat ihre selbständige Bedeutung als Darstellung einer bestehenden oder fingierten Wirklichkeit verloren, einzig und allein schon durch die Tatsache, daß ihr eine ganz gleiche Zeichnung in entgegengesetzter Richtung gegenübergestellt und mit derselben durch eine dritte Zeichnung verbunden ist; aus einer nachahmenden Zeichnung ist ein Verzierungsmotiv geworden.

Wir sehen jetzt, wie Motiv und Gegenmotiv die Aufmerksamkeit des Be-

Abb. 13. Plafondstück aus dem Tempel des Jupiter Tonans. (Aus Desgodetz, Edifices antiques de Rome.)

trachters auf die Mitte der von einer Gruppe eingenommenen Fläche lenken, ihn gleichsam zwingen, die Fläche zu umfassen und als eine Einheit anzuerkennen. Das berühmte Löwentor in Mykenai ist ein gutes Beispiel, an dem man den vollen Wert der antithetischen Gruppe verstehen kann.

Aber die gegenübergestellten Motive können anstatt Tiere auch Palmetten sein und durch eine Knospe, eine Blume oder einfach ein Band verbunden sein. Auf diese Weise umgeformt wird eine einzelne antithetische Gruppe nicht für

bedeutsam genug angesehen werden, um eine Fläche von einiger Bedeutung zu füllen; sie wird ihrerseits in einer Reihe gebraucht werden, in der sie ihre Selbständigkeit, ihren herrschenden Charakter verliert, in der sich aber nichtsdestoweniger ihr wesentlicher Einfluß geltend macht und ein ganz neues Schema ins Entstehen rufen wird. Mit Beibehaltung einer gewissen Selbständigkeit sehen wir die antithetische Gruppe noch in Rom verwendet, um rechteckige Plafond-

Abb. 14. Fries aus dem Oktogon-Tempel in Spalato.

felder oder Balkenstücke zu füllen (Abbildung 12). In dem Tempel des Jupiter Tonans sind vier Gruppen von Akanthusblättern von den Ecken aus ineinander geschlungen und nach der Mitte zu gerichtet. Anderenorts im alten Rom finden wir Rechtecke von zwei gegenübergestellten Akanthusgruppen gefüllt. Weniger glücklich als im ersten Fall wird doch auch hier die Fläche kräftiger zu einer Einheit gebunden, als dies mit einer Verzierung mit fortlaufenden Reihen möglich wäre (siehe Desgodetz, Les édifices antiques de Rome, p. 131, 137 und 163).

Abb. 15.

Werden die Gruppen in einer Reihe angeordnet, dann sieht man sie, sei es um ein besseres Aneinanderschließen zu erzielen, sei es, um das Richtunggebende der Motive zu neutralisieren, kein »Unten« und »Oben« einer Reihe bestehen zu lassen, abwechselnd nebeneinander gestellt (Abbildung 14). Jedesmal werden die äußersten Blätter der Gruppe die Bewegung weiterleiten, welche Bewegung plötzlich durch das mittlere Motiv zum Stehen gebracht wird und dann die Richtung wechselt. Der Rhythmus der Verzierung wird nun unterbrochen anstatt

fortlaufend, wie das in der ägyptischen und assyrischen Kunst, oder fließend, wie das bei der mykenischen Blattranke der Fall war (Abbildung 10 und Abbildung 15).

Man fühlt sogleich den Vorteil, den das neue Schema mit sich bringt. Es eignet sich dazu, willkürlich die Reihe ihre Richtung wechseln zu lassen; an beiden Seiten der bindenden Motive der einzelnen Gruppen kann man nämlich die entgegengesetzten Motive nach Belieben umschlagen lassen, so wie wir das schon

Abb. 16. Türfüllung, Régence.

Abb. 17. Vase von Melos.

sahen, als hier noch selbständige Gruppen über Eck eine Fläche füllten. Es wird dann möglich, indem man dem Umriß einer willkürlich gebildeten Fläche folgt, den Rand derselben zu verzieren und die Einheit der Fläche durch das Zentripetale der Motive zu verstärken. Besonders bei Umrahmungen wird das System seine Dienste beweisen können; wir finden es zum Beispiel bei Einfassungen im Stile Ludwigs XIV. angewendet (Abbildung 16). Riegl meint (Stilfragen, S. 253), daß schon die mykenische Kunst in ihren Ranken den Rhythmus der unterbrochenen Bewegung gegeben habe (Abbildung 17). Man findet hier Palmetten abwechselnd nebeneinander gestellt und durch Stengel, die in entgegengesetzter Richtung

laufen, verbunden. Aber diese Stengel bilden keinen integrierenden Bestandteil der Motive; die Motive könnten nämlich ebensogut, wie das meistens der Fall ist, durch eine Wellenlinie verbunden werden. In der römischen Kaiserzeit dagegen liegt die Ursache der intermittierenden Bewegung in dem Bau der Motive selbst und ist deshalb unvermeidlich.

Byzanz entwickelte das Schema nicht weiter. Die islamitische Kunst hat

Abb. 18. Arabesken-Füllung.

zwar den unterbrochenen Rhythmus sehr rein schematisch in Bandverzierungen mit Arabesken angegeben, versteht es aber doch nicht genügend, dasselbe auszunutzen (Abbildung 18). Die Arabeske hat schon von Natur das Vermögen, die Bewegung ihre Richtung wechseln zu lassen. Wo ja der Nerv des Blattes die Bewegung des Stengels weiterleitet, kann sich dieselbe bei der Entfaltung von

Abb. 19. Holzschnitzwerk, islamitisch. (Museum zu Kairo.)

zwei Kelchblättern in entgegengesetzte Richtungen fortpflanzen. Intermittenz ist hier aber nicht vorhanden und, obwohl eine Fläche zwar sehr leicht von Arabesken überspannt werden kann, ihre Einheit wird nicht betont. Nun scheinen die eigenartigen islamitischen Bandornamente (Abbildung 19), bei denen die unterbrochene Bewegung so deutlich zutage tritt, wohl zeitweilig diesem Mangel der Arabesken abhelfen zu wollen, aber eine vorherrschende Rolle haben sie doch nie gespielt.

Erst der neueren Zeit blieb es vorbehalten, den Gedanken der intermittierenden Bewegung zu voller Entwicklung zu bringen.

Mit einem Worte erwähnte ich schon die Verzierung im Mittelalter und wies dann auf die Neigung zum Naturalismus beim pflanzlichen Ornament.

Im allgemeinen muß gesagt werden, daß während des Mittelalters für die Verzierungskunst keine wesentliche Bereicherung konstatiert werden kann. Die Ursache liegt meines Erachtens darin, daß die Baukunst, die eine so überragende Stellung einnahm, durch ihre eigenartige Tendenz die Mauerfläche auf ein Minimum

Abb. 20. Ornamentstich des Meisters W ♀.

Abb. 21. Ornamentstich von Cornelis Bos zwischen 1530 u. 1564.

reduzieren und den Raum immer mehr mit Streben und Bogen umgrenzen will; das Ornament muß sich darauf beschränken, diesem Linienspiel mehr Nachdruck zu verleihen. Sobald wir nach der romanischen Periode die Fläche allmählich an Bedeutung abnehmen sehen, bietet sich gleichsam von selbst die Blattranke dar, um gemalt oder skulpiert dem Aufwärtsstreben von Pfeilern, Bogen und Fialen ein schnelleres Tempo zu verleihen (Abbildung 20). Die Blattranken wollen den organischen Charakter des Baues unterstreichen, indem sie selber organisch sind. Wo die Natur nun soviele direkt verwendbare Vorbilder bot, lag es auf der Hand, die Vorbilder auch nachzuahmen. Die Krabbe sehen wir denn auch vom dreizehnten Jahrhundert ab immer mehr Naturformen annehmen. Wollte man ein Kapitäl verzieren, dann ließ man aus dem Block kleine Blättchen sprießen, die vollkommen naturgetreu auf ihrem Boden blühten. Kam es einmal vereinzelt

vor, daß eine Fläche verziert werden mußte, dann brachte der Künstler nicht selten mit Hilfe dieser naturalistischen Blättchen und Ästchen ein Streumuster an, ohne offenbar irgendeinen Begriff von den Hilfsmitteln zu haben, die die doch schon so entwickelte Verzierungskunst ihm zur Verfügung stellte. In der Kleinkunst, in der Goldschmiedekunst und in dem Handschriftenschmuck steht es nicht anders. Außerhalb des Islams bedeutete die mittelalterliche Kunst nichts für die Entwicklung des schematisierenden Lebens in der Kategorie. Sie findet ein vereinzeltes neues Motiv, wie das sogenannte Faltornament in der Möbel-

Abb. 22. Ornamentstich von Cornelis Bos.

Abb. 23. Ornamentstich von Cornelis Bos.

kunst oder wie die verschieden gebildeten Schwellungen in der Goldschmiedekunst, aber sogar dieses Wenige hat etwas so Ärmliches und ist als Flächenverzierung so wenig charakteristisch, daß es bald für immer verschwindet.

Mit der Renaissance bricht auch für das Ornament eine neue Blütezeit an. Für den italienischen Baumeister bedeutet auch das neu erwachte Verständnis für den Wert der Fläche eine Wiedergeburt, ein Zur-Besinnung-Kommen. Derselbe hatte nämlich die Konstruktionen der Gotik mit ihren Stützen und Bogen nie recht verstanden, jetzt wendet er sich wieder völlig der Mauer als konstruktivem Element zu. Und in Analogie mit dem Baumeister schenkt nun auch der Verzierungskünstler der Fläche seine Aufmerksamkeit, die er als Kartusche zu einer ganz neuen Entwicklung bringt (Abbildungen 21, 22 und 23). Er sucht ihre Bedeutung nicht durch eine Einteilung mittels ornamentaler Reihen oder durch eine Umrahmung zu erhöhen, sondern er betrachtet sie als ein plastisches Ding, dessen

Rand er durch Einschnitte und Umbiegungen körperlich greifbar macht, während

Abb. 24. Ornamentstich von Eeckhout 1621—1674.

Abb. 25. Cartouche, polychromiertes Holz, französisch, XVI. Jahrhundert. (Ryksmuseum, Amsterdam.)

Abb. 26. Rahmen, französisch, Louis XIII. (Ryksmuseum, Amsterdam.)

er die Mitte als Schreibtafel unverziert läßt. In Zeichnung gebracht, gibt sein

Werk eine Kombination von plötzlich ineinander übergehenden krummen und geraden Linien zu sehen, die, in unterbrochenem Rhythmus dem Umriß folgend, auf die Mitte der Fläche alle Aufmerksamkeit lenken. Dieses anfänglich sehr einfache Schema, das, wie gesagt, in Italien bei der Verzierung der Kartusche, im

Abb. 27. Ornamentstich von Peter Flötner.

Norden auch bei der Verzierung des Schildes auftritt, wird nun durch die Phantasie umgeformt. Die umgebogenen, aufgerollten Ränder bewegen sich immer üppiger, sie verschmälern sich zu Bändern und Riemen, wie in dem deutschen Rollwerk des XVI. Jahrhunderts, sie verwandeln sich in die quallenartigen Gebilde des auch in Holland so gerne gebrauchten Knorpelornaments (Abbildung 24), sie recken sich aus und behängen sich mit Blättern und Palmetten, wie wir das in Frankreich im XVII. Jahrhundert sehen (Abbildung 25 und 26). Man scheint ganz zu vergessen, daß diese Schmuckformen doch eigentlich nichts anderes sind als die Ränder eines flachen Brettes; aber wie seltsam und phantastisch sie sich auch entwickeln, sie behalten in ihrer Bewegung doch stets den ursprünglichen unterbrochenen Rhythmus bei, wodurch sie sich so besonders dazu eignen, die Fläche als eine gebundene Einheit zur Geltung zu bringen, weil sie stets das Wesentliche ihrer Herkunft bewahrt haben: die umgerollten Ränder einer Schrifttafel oder eines Schildes.

Abb. 28. Plafond, Ornamentstich von Daniel Marot.

Das Schema, das sich im Altertum aus der antithetischen Gruppe entwickelte, ist jetzt erst, wo es aus der Bewegung des Randes der als eines plastischen Gegenstandes aufgefaßten Fläche hervorgegangen ist, zur vollen Reife gekommen (Abbildungen 27 und 28).

Inmitten des Reichtums der in fortlaufendem Rhythmus angewendeten uralten Motive, die die klassizistischen Richtungen immer wieder zu neuem Leben erwecken, ist doch die neue Phase des unterbrochenen Rhythmus für die Verzierung im XVI. und XVII. Jahrhundert und für einen großen Teil des XVIII. Jahrhunderts das Charakteristische.

Abb. 29. Cartouche von Agostino Mitelli (1609—1660).

Im Laufe des XVIII. Jahrhunderts entsteht ein neues Schema. Für den entwickelten Barockstil ist das Gebäude und auch das Möbel nicht mehr ein aus Wandflächen oder Brettern aufgebauter Gegenstand, sondern ein organischer Körper, ein homogenes Gebilde. Eine Verzierung mit Bandmotiven in unterbrochener Bewegung war nicht mehr am Platze. An die Verzierung, die keine Flächen zu akzentuieren, sondern die Bedeutung plastischer Formen zu erhöhen hatte, wurden andere Forderungen gestellt. Man verlangt, daß sie gleichsam aus dem Körper des Bauwerkes oder Möbelstückes herauswachsen und deshalb auch so wenig wie möglich an die Formen bestimmter Pflanzen, Tiere oder bekannter Gegenstände erinnern. Ihre Erscheinung darf keinen Augenblick die Einheit des Werkes in Gefahr bringen, darf daher nie durch gleichmäßig wiederholte Motive ermüden.

Man verlangt ein ornamentales System, in dem jedes Motiv gebieterisch ein anderes heischt, dem es Bedeutung verleiht und dem es zugleich seine eigene Bedeutung entlehnt. Jeder Unterteil muß an und für sich unbefriedigt lassen und in Spannung halten, bis der Gedanke des Ganzen völlig ausgesprochen ist. Dies wurde erreicht durch die Asymmetrie im Stile Ludwigs XV. Hier ist das Ornament, seiner dienenden Rolle getreu, auf dem Höhepunkt einer relativen Freiheit angelangt.

Abb. 30. Juste Aurèle Meissonnier, Ornamentstich.

Der Künstler, der eine derartige Verzierung entwirft, hat dem Bau des Gegenstandes, den er verzieren will, Rechnung zu tragen, besitzt übrigens aber im Bilden seiner Motive vollkommene Freiheit, wenn er nur im Auge behält, daß sie untereinander völlig verschieden bleiben und ohne Rücksicht auf ihre Richtung miteinander

korrespondieren. Von seinem individuellen Gefühl wird nur gefordert, daß er durch das harmonische Zusammenklingen des Widersprechenden Ruhe in die Unruhe bringe.

Die systematische Asymmetrie entstand, als der Ornamentkünstler plastische Formen vor sich sah und, wie sich von selbst versteht, nicht immer genau in Vorderansicht. Schon im XVI. Jahrhundert begegnen wir dieser Asymmetrie ein einziges Mal bei den oben besprochenen Schildern mit eingeschnittenen und umgerollten Rändern. Im XVII. Jahrhundert hat der italienische Zierkünstler Agostino Mitelli den Schild sogar vollkommen asymmetrisch gesehen (Abbildung 29). Aber sein Werk bleibt eine Ausnahme; das Auge war damals noch zu sehr an Ebenmaß gewöhnt, als daß diese wenigen Fälle einen neuen Stil hätten ins Leben rufen können. Erst nachdem das Schema des unterbrochenen Rhythmus alles, dessen

Abb. 31. Juste Aurèle Meissonnier, Ornamentstich.

es fähig war, in den Stilen Ludwigs XIV. und der Regentschaft geleistet hatte, kam das Bedürfnis nach größerer Freiheit. Es waren französisch-italienische Meister, wie ein Juste Aurèle Meissonier, die mit einem Male in ihren Ornamentstichen die Asymmetrie in ihrer ganzen Folgerichtigkeit und in ihrem vollen Reichtum zu sehen gaben (Abbildungen 30 und 31).

Mit dem Sinn für das Asymmetrische sehen wir auch eine gewisse Vorliebe für den augenscheinlich ungebundenen Stil der chinesischen Kunst aufkommen. Eine gleiche Geistesrichtung liegt möglicherweise beiden zugrunde; ohne weiteres aber das eine aus dem anderen erklären zu wollen, würde niemals zu einem befriedigenden Resultat führen.

Obwohl asymmetrische Kompositionen ursprünglich auch für große Wanddekorationen gedacht waren, stellte es sich jedoch bald heraus, daß sie sich dafür weniger eigneten. Ihr organischer Charakter bringt es mit sich, daß sie mit einem Blick übersehen werden wollen. Und dies ist allein der Fall bei verhältnismäßig kleinen Gegenständen, die von allen Seiten betrachtet werden können. Weil durch den Anblick plastischer Formen entstanden, will die asymmetrische Verzierung auch am liebsten plastisch behandelt werden. Sie ist am wirkungsvollsten in ihrer

Anwendung auf Leuchter, Pendulen, Konsolen oder auf Ornamente in Hochrelief, wie bei Bronzebeschlägen auf Möbeln (Abbildung 32, 34 und 33). Goldschmiede und Möbeltischler wußten den glücklichsten Gebrauch davon zu machen. Lange hat der Sinn für Asymmetrie nicht gedauert; nur Naturen mit einem besonders ausgeglichenen Geschmack können die Freiheit welche sie bietet, vertragen. Außerhalb Frankreichs, ja außerhalb des Kulturzentrums Paris, haben so gut wie keine Künstler gearbeitet, die sich mit Erfolg darin bewegt haben. Schon

Abb. 32. Louis XV., Leuchter. (Ryksmuseum, Amsterdam.)

Abb. 33. Bronzebeschlag, Louis XV. (Musée des Arts décoratifs, Paris.)

Abb. 34. Cartel-Uhr, Louis XV. (Ryksmuseum, Amsterdam.)

gegen Ende der Regierung Ludwigs XV. setzte die Reaktion ein. Aber worauf es ankommt, das ist, daß ein Gedanke ausgesprochen war, der früher oder später von neuem ausgesprochen werden kann, der Gedanke eines unterbrochenen Rhythmus von stets wechselnden und verschieden gerichteten Formen, der uns nichtsdestoweniger Befriedigung gewährt, weil wir das Ebenmaß und das Gleichgewicht des Organismus darin fühlen. Dieser Gedanke ist als ein drittes Moment in dem schematisierenden Verzierungsstreben anzusehen. Entsprechend dem Wesen der Verzierungskunst als einer dienenden Kunst scheinen mir hiermit die drei Momente ihrer Entwicklung festgelegt: eine Verzierung kann fortlaufend rhythmisch, unterbrochen rhythmisch oder asymmetrisch sein.

Ich will hoffen, daß ich jetzt auch die Bedeutung der Entwicklung als Ganzes habe fühlen lassen. Sie fällt nun für uns nicht mehr auseinander in eine Aneinander-

reihung vereinzelter Tatsachen, sondern steht vor unserem Geist als ein großes Geschehen. Eine endlose Verschiedenheit von Erscheinungen ist nach drei möglichen Fällen eingeteilt. Wir haben durch eine ganz bestimmte Betrachtungsweise die Geschichte des Ornaments in ihrem innersten Wesen begriffen.

ZUR GESCHICHTE DER KUNSTKRITIK UND KUNSTTHEORIE[1]).

VON

WILHELM FRAENGER.

Zur Mitte des 18. Jahrhunderts neutralisiert sich die Kunstkritik zwischen den beiden gewichtigen Bereichen der Kunsthistorie und der Kunsttheorie, mit denen sie bis dahin eine komplizierte Personalunion verband, und in einer, auf ihre Eigengesetzlichkeit gegründeten Methode sichert sie sich wie in pragmatischer Sanktion ihre Grenzen.

Mit dem Jahre 1747, in dem die erste Kunstkritik in modernem Sinne, La Fonts Bericht über die Louvreausstellung von 1746, erschien, gewinnt der Gechichtschreiber der Kunstkritik freies Feld und seine Arbeit erleichtert sich. Ihre große methodische Schwierigkeit liegt in der Vergegenwärtigung der ausgedehnten Vorgeschichte: der Aufgabe, das lange amorphe Dasein der Kunstkritik und den Prozeß ihrer Verselbständigung, der sich in ihrer Loslösung aus jenen beiden Disziplinen vollzog, zu veranschaulichen. Er tritt damit auf Gebiete, für die noch wenig Arbeit getan ist. Die Geschichte der Kunstgeschichte wie der Kunsttheorie wurde noch nicht zusammenfassend geschrieben. So führt ihn schon die erste Überschau über die Grenzweite seines Gebietes zu der Erkenntnis, daß es ihm als Vorarbeit mit obliegt, das Neuland der Geschichte jener beiden Disziplinen auf weite Strecken zu bestellen, um aus den historischen wie den theoretischen Werken das darin geborgene kritische Material zu sondern.

Nicht zuletzt die Erkenntnis solcher Schwierigkeiten ließ uns so lange auf den ersten Versuch einer Gesamtdarstellung der Geschichte der Kunstkritik warten, den die Literaturgeschichte in dem geistvollen Werke Saintsburys[2]): History of criticisme schon vor Jahren geleistet hat. Nun ist 1915 Albert Dresdner mit seinem Buche hervorgetreten. Von dem auf drei Bände berechneten Werk liegt

---

[1]) Albert Dresdner, Die Kunstkritik. Ihre Geschichte und Theorie. 1. Teil: Die Entstehung der Kunstkritik. München 1915 — André Fontaine, Les Doctrines d'art en France. Peintres, amateurs, critiques. De Poussin à Diderot. Paris 1909.

[2]) George Saintsbury, A History of Criticisme. 3 Bände. London 1900—1904.

bis jetzt der erste vor, der in sechs Kapiteln ihren Ablauf vom griechischen Altertum bis zu Diderot schildert.

Es ist eine sehr achtunggebietende Leistung in diesem Bande geboten.

Dresdner erkannte wohl die Schwierigkeiten der Umgrenzung seines Stoffes. Doch, so eindringlich er selbst darauf hinweist, daß »die Definition der Kunstkritik nur das Ergebnis der systematischen Untersuchung sein kann, die die Kenntnis ihres Werdegangs voraussetzt«, glaubt er ihrer doch schon damit Herr zu werden, daß er die Kunstkritik begrifflich von jenen beiden Nachbarbezirken sondert.

Die Verwandtschaften wie die prinzipiellen Gegensätzlichkeiten zwischen Kunstkritik und Kunsttheorie werden einwandfrei gefaßt, wie denn auch späterhin in historischer Darstellung, die mannigfache gegenseitige Durchdringung der beiden Disziplinen betont wird. Jedoch die Abgrenzung der Kunstkritik gegenüber der Kunstgeschichte, die auf kurzer Seite etwas hastig geschieht, gibt zu manchem Bedenken Anlaß.

Die Kunstgeschichte charakterisiert es für Dresdner, daß »die künstlerische Produktion erst nach dem Ablauf einer zeitlichen Mindestdistanz in ihren Forschungskreis rückt, durch die ihr Anschluß an die Vergangenheit und ihre innere Ordnung übersehbar zu werden beginnen«. Der Kritiker dagegen habe es mit dem grenzlosen Werden zu tun, dessen Gesetzmäßigkeiten anzuweisen ihm nur sein Instinkt und seine Kongenialität unendlich wandelbare Methoden an die Hand gibt. Der voraussetzungslosen Sachlichkeit des Historikers stehe die politische Tendenz des Kritikers gegenüber, dessen Tätigkeit außer der Untersuchung und Wertung auch die Beeinflussung der zeitgenössischen Kunst zum Gegenstand habe.

Ich vermeide es, durch eingehende Kritik dieses Definitionsversuches das methodologische Problem der Kunstgeschichte zu verfolgen, um nur einem, allerdings prinzipiellen Bedenken Raum zu geben.

Einer Methodologie der Kunstkritik ist die begriffliche Abgrenzung ihres Wesens gegenüber Kunstgeschichte und Kunsttheorie selbstverständliche Voraussetzung. Ihrem Historiker dagegen bleibt dieser Weg schlechterdings unbeschreitbar, da er — sein Bild der Kunstgeschichte von der heute gültigen Auffassung von Wesen und Aufgabe dieser Wissenschaft her bestimmend — an dem in der Kunstgeschichte selbst beschlossenen genetischen Probleme völlig vorbeigeht. Nun aber waren einer früheren Kunstgeschichte — in der eine Hauptwurzel für die Entwicklung der Kunstkritik ruht — die beiden, für Dresdner der Kunstkritik allein charakteristischen Eigenschaften der Aktualität wie auch der Politik recht eigentliche Züge ihres Wesens. Führt doch ein Vasari und sein ganzes Gefolge sein Geschichtsbild bis über die Schwelle seiner Gegenwart; untersteht doch sein Urteil, das nicht zuletzt politisch-pädagogischen Zwecken für die

zeitgenössischen Maler dienen soll — völlig dem Eindruck der Kunstbestrebungen seiner Tage!

Die Tatsache, daß Dresdner der Erörterung dieser Fragen durch zu eng gefaßte Definitionen von vornherein die Tür weist, bringt es mit sich, daß seine Darstellung ein weites Quellengebiet für die Geschichte der Kunstkritik völlig unausgenützt läßt, und daß der für das Verständnis ihrer Entwicklung wesentliche Prozeß ihrer Herauslösung aus der Kunsthistorie überhaupt nicht zur Erörterung kommt. Was dies bedeutet, wird späterhin dargelegt werden.

Diese radikale Absperrung eines unmittelbar zudringenden Gedankens vollzog Dresdner — der sich über die Bedeutung dieser Frage sicher nicht hinwegtäuscht — wohl aus Gründen der Opportunität der Darstellung, die sich vor die Bewältigung der ungeheueren Stoffmasse eines schwer disziplinierbaren Grenzgebietes gestellt sieht. Seine Disposition ist zudem weniger durch die methodischen Gesichtspunkte einer literarhistorisch-genetischen Untersuchung, als durch die einer soziologischen Erfassung des Problems bestimmt. In der Verlebendigung der regen Beziehungen, die im Lauf der Jahrhunderte Kunst, Künstler und Publikum verbanden, liegt der bedeutende Wert des Dresdnerschen Buches, zumal sich seine Schilderungen nicht in kulturhistorischen Einzelbildern verzetteln, sondern überall erstrebt wird, die typischen Grundformen dieser Auseinandersetzungen zu erfassen. Der Gefahr in solch typologischer Darstellung das reich abgestufte Geschichtsbild durch engen Schematismus zu verarmen, wurde selbst in den skizzenhaft gehaltenen Partien des Buches begegnet, und Dresdner verstand es, durch dieses Ordnungsprinzip seinem Werke eine sehr konsequente Disposition und seiner knapp gerafften Darstellung eine bei dem vielgestaltigen Wirrsal seines Stoffes nicht hoch genug zu schätzende Übersichtlichkeit zu geben.

Das erste Kapitel »Das Altertum und die Kunstkritik« schildert in präziser Form die typische Situation entstehenden Kunstschrifttums:

Die Einbezogenheit in den Kreis des Handwerks, seine Anonymität sicherte es dem nur durch den Werkstattbrauch bestimmten Schaffen des griechischen Künstlers, nicht — wie Burckhardt sich ausdrückt — »kritisch beschwatzt« zu werden. In der 2. Hälfte des 5. Jahrhunderts griff aber eine Bewegung unter den Künstlern Platz, die dahin zielte, die enge Sphäre zu sprengen, um sich den Eintritt in die höhere Bildungswelt zu erzwingen. Das in dieser sozialen Forderung sich aussprechende neu gewonnene Standesbewußtsein legitimierte sich der Bildungswelt gegenüber in kunsttheoretischem Schrifttum. Den Schulbrauch durch wissenschaftliche Schriftlehre ersetzend, wähnten die Künstler, den Staub der Werkstatt selbst abgeschüttelt und den Reihen der Philosophen sich genähert zu haben. Nur daß bei diesen die neuen Ansprüche der Künstler-

schaft keine Gnade fanden. Die Philosophie erkannte wohl das Kulturgut der Kunstschöpfung, der Künstler blieb ihr aber auch weiterhin anonym.

Die historisierenden Bestrebungen der Diadochenzeit, welche Kunstsammlungen, Kunsthandel und Kunstreisen zur Mode machten, schufen auch eine neue Kunstliteratur, in der sich neben dem Künstler der Laie kritisch vernehmen läßt. Damals schon setzt die Reibung der Kompetenzen ein. Doch diese Kritik war eine historische, sie galt nicht der Kunst der Gegenwart. Für die Tageskunst hat die Antike keine Kritik geschaffen. Wie diese Tatsache von Dresdner im einzelnen begründet wird, ist hier nicht zu schildern, nur noch auf den völligen Umschwung hinzuweisen, der — mit Dio Chrysostomus einsetzend — in Plotin gipfelnd, zu einer Apotheosierung der Kunst führte, ein Umschwung, der zwar nicht mehr in der absterbenden Welt der Antike, wohl aber in späteren Jahrhunderten zu voller Auswirkung kam.

Das Mittelalter zeigt wiederum den banausischen, in enge Zunft gebundenen Künstler. Es wiederholen sich die Bestrebungen zu sozialer Emanzipation und theoretischer Selbstbesinnung. Die Kette der mit Cennini einsetzenden Kunsttraktate wird von Dresdner in knapper Charakteristik, stets in Hinblick auf den gesellschaftlichen Befreiungskampf der Kunst gewürdigt. Die Bundesgenossenschaft der humanistischen Literaten führte den Künstler vollends auf die Höhe. Die Kunst wird Modesache und der aus der kirchlichen Gebundenheit gelöste Maler verfällt einer noch zwingenderen Bindung: der an das Publikum. Die ursprüngliche Stabilität der Kunst verwandelt sich damit in launisch strömenden Wechsel.

In den kunsttheoretischen Traktaten der Renaissance war ein systematischer Lehrplan geboten, der die Überlieferung der Werkstatt ersetzte. Doch die Zünfte bestanden fort und das Unterrichtsmonopol lag in ihren Händen. Dies bedeutete für den selbstherrlichen Künstler die peinlichste Beengung. Der letzte Schritt zu völliger Emanzipation konnte sich nur in der Gründung eines höheren Lehrinstitutes vollziehen. Damit war der Gedanke der Akademiegründung gegeben, in der sich zugleich die nach ihrer Trennung von der Zunft isolierten Künstler in einer neuen Verfassung zusammenfanden.

Mit kurzer Skizzierung der durch die Akademie repräsentierten Kunstlehre schließt Dresdner sein zweites Kapitel, das uns in lebhafter Darstellung über das Standesbewußtsein der Renaissancekünstler, den Akademiegedanken und die Anfänge der Laienkritik gewandt und fesselnd unterhält, das jedoch über die sehr wesentliche Frage, die Bedeutung der Kunstgeschichtschreibung der Renaissance für die Ausbildung der Kunstkritik, mit völligem Schweigen hinweggeht.

So treffend Aretin als Kunstschriftsteller von Dresdner herausgearbeitet ist, wurde doch die Bedeutung seines Angriffs auf Michelangelos »Jüngstes Gericht« nicht in den Rahmen gestellt, der ihm in einer Geschichte der Kunstkritik zu-

6*

kommt. Es ist nicht so, wie Dresdner meint, daß es sich hier um einen »Ausnahme-, einen Einzelfall handelt, der auf lange Zeit keine Nachfolge fand«. Eine weitere Verfolgung der Frage, wie ein Kritiker von damals, die kirchliche Autorität in Anspruch nehmend, vernichtend gegen einen Künstler vorgehen konnte, hätte Dresdner in den Kreis der Kunstliteratur geführt, der sich an das Tridentiner Konzil anschloß, einer Literatur, der Charles Déjob [3]) ein wenig gründliches Buch gewidmet hat.

Die Reformbestrebungen zur sittlichen Hebung der verweltlichten Kunst, die sich an das Wirken dieses Konziles knüpfen, haben für die Kunstkritik die große Bedeutung, daß hier die Kirche sich maßgebend in Sachen der bildenden Kunst einmischt und die bisher geschaffenen Maßstäbe, zu deren Wertung nach Maßgabe nicht so sehr ästhetischer als moralischer Gesichtspunkte neu normiert.

Aretin ist hierin nur ein Vorläufer kirchlicher Kunstpolitik, so seltsam ihn diese Rolle kleidet. Sein Angriff fand 1564 in G. G. A. da Fabrianos »Due Dialoghi« und hundert Jahre später in R. Fréart de Chambray leidenschaftliche Nachfolger.

Doch dies ist nur eine Sonderfrage: Von weit wesentlicherer Wichtigkeit als der Kreis tridentinischer Vorschriften wurde jedoch für die Entwicklung der Kunstkritik die Tatsache, daß das kunsttheoretische Schrifttum der Renaissance mit der zunehmenden Differenzierung der einzelnen Schulen mehr und mehr einen kritisch-polemischen Charakter gewinnt, in dem die literarischen Vertreter der einen Schule ihre Ideale als die einzig gültigen denen der anderen gegenüber ausspielen. Die später einsetzende Ausbildung einer stark parteiischen lokal-kunsthistorischen Literatur tritt, die kritische Tendenz des Kunstschrifttums verstärkend, hinzu.

So sind für den Historiker der Kunstkritik unbedingt die Schriften der Literatenkreise, die sich um die römische Akademie, um Tizian und Michelangelo scharten, auf das in ihnen geborgene kunstkritische Gedankengut hin zu analysieren, vor allem aber hat er der kunstkritischen Leistung Vasaris und seiner Nachfolger in eingehender Würdigung zu gedenken. Vasari jedoch wird von Dresdner nur an drei kurzen Stellen, und auch in ihnen nur als Quellenschriftsteller erwähnt. Alle die für die Geschichte der Kunstkritik grundlegend wichtigen Fragen, inwieweit dieser in seinem an Michelangelos Schaffen orientierten Kunsturteil fähig war, der vollgültige literarische Repräsentant des Kunstlebens seiner Zeit zu werden, die Erörterung der besonderen Methode seines kunstkritischen Verfahrens bleiben vollkommen beiseite, geschweige dessen daß Dresdner die Frage nach unsern »nordischen Vasaris« den van Mander, Sandrart und Houbraken stellte, die mit ihrem an dem Kunstideal der Renaissance

3) Charles Déjob, De l'influence du concile de Trente sur la litterature et les beaux arts chez les peuples catholiques. Paris 1884.

normierten, von Vasari geradewegs übernommenen Maßstäben, an die Aufgabe herantraten, die kritischen Historiker der nach ganz anderen Gesetzen angetretenen Kunst ihres Landes zu werden.

In der Kunsthistorie der Spätrenaissance ist die Kritik aufgewachsen, in ihr lernte sie ihre Methoden entwickeln, gewann sie sich jene Geschmeidigkeit, in der sie späterhin von den französischen Nachfahren Vasaris, von A. Felibien und R. de Piles in den lebhaften Kunstfehden ihrer Zeit gehandhabt wurde. Jene van Mander, Cornelis de Bie und Sandrart waren es hinwiederum — André Fontaine hat darauf nachdrücklich hingewiesen —, die in ihrem, im Vergleich zu dem starren Doktrinarismus der Académie Royale, toleranteren Urteil wesentlich auf die Entwicklung der französischen Kunstkritik wirkten, und das Ihre dazu beitrugen, den hart gefrorenen Boden des akademischen Dogmatismus zu lockern.

Mag man auch zugeben, daß in Dresdners Buch die drei ersten Kapitel vor das weitläufig angelegte Gebäude seiner Schilderung moderner Kunstkritik wie eine Treppe gelagert sind, deren Stufen er hastig hinaufeilt, um sich erst oben die Muße ausgedehnteren Verweilens zu gönnen, so ist beim Offenbarwerden solch beträchtlicher Lücken doch zu vermerken, daß der Vorzug der Dresdnerschen Darstellung, die sich auf die präzise Herausarbeitung der Gelenkpunkte der Entwicklung zu sehr beschränkt, doch auch zum Mangel werden kann, und daß seine schriftstellerische Fähigkeit zu behender Tatsachenverknüpfung nur zu bereit ist, den nicht unterrichteten Leser über manche Sprünge und Risse seines Geschichtsbilds in verführerisch glatter Diktion hinwegzuleiten.

So führt uns der Schluß seines Renaissancekapitels unmittelbar hinüber zur Pariser Akademiegründung des Jahres 1648, zu Le Bruns akademischer Doktrin, dem Rubensisten- und Poussinistenstreit, und Roger de Piles, der sich in dieser Fehde zum Wortführer und Anwalt des großen Vlamen aufwarf. Dabei wird einer Persönlichkeit nicht gedacht, die — wenn auch der Akademie nicht unmittelbar nahestehend — von großer Bedeutung für die Geschichte der Kunstkritik ist: Roland Fréart de Chambrays, des Verfassers der »Idée de la perfection de la peinture« (Le Mans 1662). Fréart versucht nämlich in diesem Buche, das viel mehr als ein Traktat zur Kunsttheorie ein Traktat zur Kunstkritik ist, die Kunstkritik zu rationalisieren, sie über alle subjektive Willkür zu einer methodisch festgefügten Wissenschaft zu erheben. Feind aller nur lobenden Kritik, in der er eine Wurzel des Verderbes seiner zeitgenössischen Kunst erblickt, kann er die Berechtigung zur Ausübung der Kunstkritik nur jenen »Scavants« zugestehen, »qui examinent les choses à la manière des Geomètres . . ., par la pure demonstration et par l'Analyse de leurs principes, sans donner aucune entrée à l'opinion, ou à la faveur qui sont la peste de la verité« — eine Methode, die Fréart in ausführlicher kritischer Analyse mehrerer klassischer Gemälde betätigt. Sein Werk ist die unmittelbare Vorbildung jener Bildanalysen, welche die Mitglieder der

Académie Royale veranstalteten. Der Geschichtschreiber der Kunstkritik durfte es daher nicht versäumen, die charakteristischen Unterschiede, die der Laie hier, die Maler dort in der Methode kritischer Wertung offenbaren, aufzuzeigen. Dieser Autor, der deshalb interessant genug ist, daß er in seiner Zeit als erster es unternahm, die Kunstkritik allen Unzulänglichkeiten rein subjektiv gebundenen Urteilens zu entziehen, um sie, in konsequenter Rationalisierung, nach einem überpersönlichen Gesetz zu normieren, wurde von Dresdner vollkommen übersehen, wie auch die französische Forschung an dieser seiner eigentlichsten Bedeutung bis jetzt vorbeiging.

Zu völlig in sich abgeschlossener, dem Einzelfall mehr zugewandter Darstellung kam aber Dresdner in den Kapiteln seines Buches, in denen die Entstehung der Kunstkritik in modernem Sinne, auf der Folie jener völligen sozialen Umgruppierung, die das französische Kunstleben durch das Zudrängen der Laienkreise, die Organisation der Ausstellungen usw. erfahren hat, zuverlässig und eingehend geschildert wird. In der Darstellung des Weges, den die Kunstkritik von Lafont bis Diderot genommen hat, gibt Dresdner sein Bestes. Mit fesselnder Lebendigkeit wird das ganze Widerspiel zwischen Künstler und Kritiker geschildert, sehr übersichtlich die formale Entwicklung der Kritik von kataloghafter Registrierung zu burlesk und ironisch dramatisiertem Dialog in den drei Haupttypen der Zeitungs-, Korrespondenz- und Broschürenkritik gezeichnet und schließlich, vor dem vorzüglichen Diderotkapitel, eine kritische Würdigung des bisher von der französischen Kritik Erreichten gegeben. Ihre Schäden liegen für Dresdner in der Verkennung des Organischen im Kunstwerk: es werde immer noch nach der Schablone jener akademischen Kategorien der Zeichnung, Farbe, Perspektive, Gesamtkomposition und des Ausdrucks zergliedert und auf das Ideal einer durch die Antike geläuterten Darstellung der Natur bezogen; ein Urteil, das freilich etwas ungerecht, von der Höhe des mit Diderot erreichten kunstkritischen Niveaus aus, über jene Vorläufer gefällt wird. Denn es wird dabei doch die Tatsache, die sich einer subtilen Untersuchung der Struktur des akademischen Gedankens offenbart, verwischt, daß jene ganz äußerliche Kategorialgliederung durch die literarischen Vertreter der Académie Royale doch schon eine wesentliche Vertiefung erfahren hatte. Sehr richtig aber erkennt Dresdner den Hauptmangel der vordiderotschen Kritik darin, daß sie keine persönliche Verantwortlichkeit des Kritikers kannte, da dieser stets hinter einer nicht zu fassenden Allerweltsmeinung des Publikums sich verborgen hielt.

Zur Würdigung Diderots, in dem die Kunstkritik des 18. Jahrhunderts gipfelt, bringt Dresdner einen neuen, fruchtbaren Gesichtspunkt. Bisher kam man über die mannigfachen Inkonsequenzen seiner Kunsttheorie nicht hinaus, da man seine Lehre und Kritik in organischer Synthese zu binden suchte, was unmöglich ist. Dresdenr aber trennt prinzipiell den Theoretiker und Kritiker. So kann er

an den zwei Hauptbeispielen, seiner Stellungnahme zur Nachahmungslehre und zum Programm des Akademismus wohl den konservativen, rückwärts gewandten Zug seines Wesens illustrieren, auf der anderen Seite aber die Leistung des ganz vorurteilsfreien Kunstbeurteilers, der seiner Theorie vor dem lebendig wahrgenommenen Kunstwerk vielfach vergaß, in ihrem charakteristischen Dualismus von technisch-formalistischer und inhaltlich-literarischer Kritik, als Neuwert vollauf würdigen.

Mit der bedeutenden Fähigkeit zu literarischer Verlebendigung, die Dresdners Buch von der ersten bis zur letzten Seite auszeichnet, wird schließlich die kritisch-schöpferische Persönlichkeit Diderots, in deren Inkonsequenz nicht der letzte ihrer Vorzüge lag, eindringlich charakterisiert. Dieses Kapitel erweckt alle Erwartungen für den folgenden Band. Der Anlaß zu den Mängeln, die wir an diesem ersten aufweisen mußten, liegt letzten Endes in der schwer ausgleichbaren Divergenz der philologisch-literarhistorischen und der soziologischen Methode begründet. Der komplizierte Prozeß der Herauslösung und Verselbständigung der Kunstkritik aus Kunsthistorie und Kunsttheorie läßt sich nur auf dem ersten Wege schildern. Hat sich nun aber die verselbständigte Kunstkritik scharf von jenen beiden Nachbardisziplinen, ihrem Wurzellande getrennt, steht sie als autonomes Gebilde auf sich selbst, so beheben sich jene schwer lösbaren methodischen Schwierigkeiten, und ungetrübt werden wir danach wohl alle Vorzüge, die wir an dem ersten Bande von Dresdners Buche anerkannten, in der Fortsetzung seines Werkes genießen können.

Für die weite Strecke der französischen Kunstliteratur des 17. und 18. Jahrhunderts läuft das Werk André Fontaines: »Les doctrines d'art en France« dem Buche Dresdners parallel. Dresdners, die Geschichte der Kunstkritik stets im reichen Rahmen der gesamten Lebensbezüge der Kunst begreifenden Darstellung verglichen, erscheint die Fontaines wohl etwas mager, da sie es kaum erstrebt, die Einwirkung der Kunsttheorie auf die zeitgenössische Malerei wie auf deren Beurteilung eingehender zu verfolgen. Schon im Äußerlichen der literarischen Fassung steht der geschickt gefügten Architektonik des Dresdnerschen Buches bei Fontaine — wenigstens in den ersten Teilen seines Werkes — eine wenig akzentuierte Darstellung gegenüber, die in monotonen Inhaltsangaben Wichtiges dem Belanglosen benachbart, wobei sie in allzu nachsichtiger Optik manche Perspektive verzeichnet. Erst bei der Schilderung der durch die Académie Royale vertretenen Lehre — mit der Fontaine durch seine eingehenden Spezialstudien gesicherten Boden betritt — gewinnt das Werk an wissenschaftlicher Qualität.

Für den ersten Teil ist es ein großer Fehler, daß Fontaine den Leser mit aller Voraussetzungslosigkeit an den Stoff heranführt. Er versäumte es, der französischen

Kunstlehre das Fundament der italienischen Kunsttheorie in ausreichendem Maße zu unterbreiten, ohne das sie in ihrer Sonderart kaum begriffen werden kann. Wohl werden einleitungsweise auf ein paar Seiten einige französische Übersetzungen nach italienischen Theoretikern notiert, kurz wird auf Alberti, Lomazzo und Armenino zurückgegriffen, doch nirgendwie in dem Sinne in solcher Skizze die Folie für die Theorie des Pariser Akademismus zu schaffen. Da diese darstellerisch unentbehrliche Exposition so ganz dürftig geriet, kommt Fontaine nirgends dazu, den für die französische Kunstlehre bezeichnendsten Prozeß, jene, im Zeichen einer kartesianischen Erkenntnistheorie sich vollziehende, unerbittliche Rationalisierung der liberalen Lehre der Renaissance, irgendwie zu veranschaulichen.

An dem Sonderfall Nicolas Poussin möchte Fontaine den grundsätzlichen Gegensatz der beiden Lehrauffassungen wohl aufweisen: hier das läßliche Rezept, das sich bei einer Fülle von Anweisungen, wie die Natur, wie die Antike nachzuahmen, wie in liberalem Eklektizismus das Kunstgut der Klassiker zu verarbeiten sei, zufrieden gibt; dort Poussins gewollte, raisonbegründete Originalität. Doch wie ganz oberflächlich wird diese Sonderstellung Poussins motiviert: »Poussin ... vent rester lui-même. Non pas par sentiment conscient de sa personalité ni par orgueil, mais par respect sincère de ses rivaux, avec lesquels il ne croyait pas devoir se mesurer!« Nein, nicht aus Bescheidenheit mied Poussin die Nachahmungsrezepte. Sondern, weil er die neue Auffassung vom Organismus des Kunstwerks in sich trug, die ihn hieß, durch die technischen Griffe, die eine antike Statue, ein raphaelisches Werk entstehen ließen, durchzudringen zu der rationalen Erkenntnis der Gesetzmäßigkeit des das Werk durchwaltenden formgestaltenden Prinzipes. Das ist der letzte Sinn von Poussins, den Organismus des Kunstwerks tiefbegreifender Modenlehre. Man kann den Raisonbegriff Poussins nicht mehr verkennen, als wenn man ihn, statt ihn auf die immanente Formgesetzlichkeit des Kunstwerks zu beziehen, auf den betrachtenden Künstler anwendet. Es heißt ihn weiterhin völlig veräußerlichen, wenn man ihn angesichts des Kunstwerks nur als jene »unité que l'auteur sait mettre dans toutes les parties importantes ou secondaires« auffaßt. Wollte Poussin die Gesetzmäßigkeit der musikalischen Moden auf seine Malerei übertragen, so schwebte ihm vor, die Unmittelbarkeit der Gefühlsübertragung und die gemeinverbindliche Bannkraft der Musik dadurch seiner Kunst zu erobern, daß er im Rhythmus der Linien, in der akkordisch gefügten Farbe, in der Energetik des Leidenschaftsausdrucks, dies alles getragen von einer einheitlichen formalen Dynamik, seiner Darstellung die letzte klassische Einheit von Stoff und Form gewönne [4]).

Es ist ganz offenbar, daß eine auf der Empfehlung eines rein kompilierenden Eklektizismus basierende Kunstlehre in dem Augenblick überwunden sein mußte.

4) Vgl. hierzu die nach einer anderen Richtung zielende Deutung zu Poussins Modenlehre von H. Tietze im 39. Band dieser Zeitschrift (Heft 3/4) S. 189 f.

wo man das Wesen der kunstgemäßen Formgesetzlichkeit so tief erkannt hatte, und daß jene ganz äußerliche Gliederung der Kunst in die schematischen Kategorien von Zeichnung, Farbe, Gesamtkomposition usw. wesentlich zu vertiefen war, sollte sie sich in die Umrisse dieses neuen rationalen Systemes der Kunstlehre fügen.

Diese Erkenntnis Poussins setzt eine Grenzscheide zwischen die Theorie des Klassizismus und der Renaissance. Da sie sich Fontaine völlig entzog, blieben auch die unmittelbar hieran anschließenden Fragen, inwieweit dieser Gedanke bei den Poussin nahestehenden Theoretikern wie de Chambray und Felibien fruchtbar wurde, wie er — wenn auch hier schon mannigfach eingeschränkt und der Gefahr der Veräußerlichung preisgegeben — bei den Rednern der Conférences académiques wieder anklingt, völlig unerörtert. Statt dessen verweilt die Darstellung bei einem für die Entwicklung der Kunsttheorie so gleichgültigen Werke, wie jener ungeheuerlichen Enzyklopädie »Le pictura veterum« des Franciscus Junius, die — nahezu jedweden selbständigen Gedankens bar — von den Kunsttheoretikern des 17. Jahrhunderts nur als willkommenes Magazin für antike Zitate ausgenutzt wurde, und verzettelt sich bei Hilaire Paders »Peinture parlante« in ausgedehnten Zitaten, um nichts anderes damit festzustellen, als daß diese nur die in schlechte Reime gebrachte Lehrweisheit des Lomazzo darstelle.

Die weitere Schilderung Fontaines läuft über Felibien zur Gründung der Académie Royale. Wir können ihr hier nicht weiterhin bis ins einzelne kritisch begegnen. Der Gesichtspunkt der Beurteilung müßte aber stets der bleiben, daß Fontaine, es versäumend, die deutliche Linie des immer schärfer sich silhouttierenden akademischen Rationalismus von Poussin zu Le Brun klar herauszuarbeiten, auch nicht dazu kam, die in mannigfacher Spielart sich darstellenden literarischen Physiognomien der im Schatten der Akademie stehenden Autoren in präziser Zeichnung festzuhalten. So wird bei Felibien wohl vermerkt, daß er — wenn auch ganz dem Klassizismus Poussins verschrieben — doch eine eigentümliche Toleranz beweist, die ihn sogar der gotischen Buchmalerei gegenüber ein verhältnismäßig unbefangenes Urteil erlaubt. Doch wird dies nicht damit motiviert, daß diese relative Vorurteilslosigkeit aus seiner Eigenschaft als Historiker entspringt. Um nachzuweisen, daß Felibien in dieser Hinsicht dem von viel weiteren Horizonten umgebenen Geschichtsbild Vasaris untersteht, kommen wir eben um die auch von Fontaine vernachlässigte Methode der literarhistorisch exakten Quellenuntersuchung seiner Kunsturteile nicht herum. Eine Geschichte der Kunsttheorie, die von einer voraussetzungslosen Feststellung der Inhalte der jeweiligen Traktate nicht zur tieferen Begründung ihrer Zusammenhänge wie ihrer charakteristischen Unterschiede vordringt, hat eben wenig Aussicht, sich über den Charakter eines zitatenreichen Referates zu erheben, mag sie auch durch die Erschließung eines zu großen Teilen bisher noch nicht verarbeiteten Materiales im einzelnen noch so belehrend sein.

Wie schon vermerkt, verändert sich Fontaines Darstellung wesentlich zu ihrem Vorteil, sobald er das Gebiet seiner Spezialforschung, die Geschichte der Académie Royale, betritt. Von da an belebt sich das Bild der Persönlichkeiten, und die sachliche Darstellung der Lehrsysteme rundet sich. Diese Ausführungen werden zudem durch sein später erschienenes tüchtiges Werk »Académiciens d'autrefois« (Paris 1914) vorwiegend nach der Seite zuverlässiger Personalstudien ergänzt. — In der Besprechung des Dresdnerschen Buches streifte ich schon die Geschichte des Widerstandes gegen Le Brun, der sich aus der durch Roger de Piles repräsentierten Schar zudrängender Laien rekrutiert. Ihr Sieg, der der Akademie die Anerkennung jener koloristischen Ideale aufzwang, leitet jene völlige Umbildung des Lehrinstitutes ein, in der wir es in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wo Gillot, Watteau, Lancret u. a. die Plätze von Le Brun und Champaigne einnehmen, finden. Der ehemalige Dogmatismus verkehrte sich unter Persönlichkeiten wie Dargensville zu völlig skeptischem Relativismus, dem die rein zeitliche Bedingtheit selbst jenes Ecksteins der Akademie, Raphaels, offenbar ward. Nun konnte es ein Akademiker ruhig äußern, daß dieser Maler, lebte er heute, in seinen Bildern sich sicher mehr an die Natur hielte und seinen Farbengeschmack geändert hätte. Über Dubos und Batteux, die in ihrem Widerspiel moderner und reaktionärer Anschauungen eingehend gewürdigt werden, führt Fontaine seine Darstellung der mehr und mehr sich zersetzenden akademischen Theorie abschließend, bis zu der Kurve, in der mit Winckelmann und R. Mengs sich der Weg zum Ausgangspunkt, dem Klassizismus N. Poussins, zurückbiegt.

Dem deutschen Benutzer des Fontaineschen Werkes beheben sich die in dessen ersten Teilen aufgewiesenen Mängel zum Teil dadurch, daß K. Birch-Hirschfeld in seinem sehr übersichtlichen Buche: »Die Lehre von der Malerei im Cinquecento« (Rom 1912) den Traktat des Lomazzo in gewissenhafter Analyse darbot, wodurch denn das von Fontaine etwas auf den Sand gebaute Lehrgebäude des französischen Klassizismus von fremder Seite doch noch sein Fundament erhielt.

DER WESTBAU DES DOMS ZU MINDEN.

VON

E. PANOFSKY.

Mit 15 Abbildungen.

A. BAUBESTAND UND REKONSTRUKTION.

I. Das Turmwerk.

»Westbau nach Brand 1064 (besser 1062)[1]. Er erhebt sich in Breite des damaligen Langhauses... als eine nach außen völlig ungegliederte Masse 22 (richtiger 22,9) m hoch, 22 (richtiger 22,9) m breit, 8,5 (dies wohl Druckfehler für 6,5, richtiger 6,9) m tief. Im Inneren Vorhalle und Empore, seitlich Treppenaufgänge, so daß man von latenten Treppentürmen sprechen könnte. Wie der obere Abschluß im XI. Jahrhundert gestaltet war, wissen wir nicht. Denn über der genannten, durch ein Gurtgesims bezeichneten Höhe setzt ein Restaurationsbau aus Mitte XII. Jahrhunderts ein. Niedriges Geschoß mit 5 gekuppelten Fenstern, die 3 mittleren zu einer Gruppe zusammengezogen. Über ihnen ein niedriger Aufsatz auf engerer Basis. ... (Eine fast gleiche Anordnung am Dom von Hildesheim; eine ähnliche, noch einfachere, in Fischbeck.) Die unter der Westempore liegende Eingangshalle erweitert sich zu einem niedrigen, mit Tonnengewölbe gedeckten Vorbau; an der Stirnwand in weitem Bogen nach außen geöffnet, jetzt in neugotisches Portal umgewandelt. Gegenwärtig nicht zu erklären im mittleren Abschnitt der Wand der Entlastungsbogen und die beiden senkrechten Fugen. Vielleicht Folgeerscheinungen des Abbruchs eines hypothetischen Westchors?«

Soweit Dehios Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler[2]. — So wenig diesen Angaben (über die, soweit Verfasser weiß, die Forschung zurzeit noch nicht herausgelangt ist)[3] in bezug auf die Chronologie des Mindener Westwerks (Abb. 1) hinzuzufügen wäre, so nötig erscheint eine Diskussion seiner — von Dehio ja nur formulierten — baugeschichtlichen Probleme, deren befriedigende Lösung um so mehr angestrebt werden muß, als man es mit so wichtigen Bauten wie Hildesheim und Corvey in Verbindung zu bringen pflegt.

Der zuerst wohl durch v. Quast[4] unternommene Versuch, den in der Höhe von nicht ganz $15^1/_2$ m über dem Erdboden ansetzenden Entlastungsbogen und

[1] D. h. unter Bischof Eilbert, der 1055—1080 regierte. Vgl. G. W Leibnitz, Scriptores rerum Brunsvicensium. Hannover 1707—1710. Bd. II, S. 172.

[2] Bd. V, 1912, S. 353.

[3] Inzwischen hat Dehio (Gesch. d. Dtsch. Kunst, 1919, Abbildungsband p. 144) die Angaben seines Handbuchs bereits durch eine kurze Notiz im Sinn des wahren Sachverhalts berichtigt. Verf. hofft jedoch, daß der vorliegende Aufsatz (dessen Drucklegung sich infolge des Krieges um mehr als 3 Jahre verzögert hat) im einzelnen noch zur Klärung der Fragen beitragen kann.

[4] Korr.-Blatt des Gesamtvereins der deutschen Geschichts- und Altertumsvereine, XVIII, 5. Akzeptiert ist Quasts Vermutung u. a. von W. Pinder (Deutsche Dome des Mittelalters, Erläuterungen Nr. 9).

die zwei eben dort beginnenden Vertikalfugen als »Folgeerscheinungen des Abbruchs eines hypothetischen Westchors« zu erklären, kann nicht als gelungen betrachtet werden: denn selbst wenn man zugäbe, daß tatsächlich ein Westchor vorhanden gewesen wäre (trotzdem seine Existenz weder urkundlich belegt ist, noch aus dem Baubefund irgendwie begründet werden kann), so könnte sein Abbruch doch nur solche Fugen motivieren, die — die seitlichen Grenzen der ehemaligen Choröffnung bezeichnend — von den Ansatzpunkten des früheren Öffnungs-

Abb. 1. Minden, Dom, Westansicht (Meßbild).

bogens abwärts liefen. Hier aber steigen sie gerade umgekehrt von den Bogenanfängern aus senkrecht empor, während das Mauerwerk darunter in ununterbrochenem Verbande steht. Ebensowenig freilich wird man sich dabei beruhigen können, wenn J. B. Nordhoff in der ausführlichsten Darstellung, die der Geschichte des Mindener Domes bisher gewidmet worden ist [5]), die Fugen überhaupt nicht erklärt, indem er auf eine analoge Erscheinung in Corvey verweist und von dem großen Stirnbogen nur aussagt, daß er »unstreitig halb zur Entlastung, halb zur

5) In Jahrb. d. Vereins v. Altertumsfreunden im Rheinlande (Bonner Jahrb.) 1891, S. 77—102. Dortselbst Angabe der älteren Literatur.

Zierde« diene (während doch bei anderen ebenso ungegliederten und massigen Westbauten, wie Fischbeck oder Wunstorf, weder das eine noch das andere für nötig gehalten wurde).

Daß demnach die Frage nach dem Sinn des großen Stirnbogens und nach dem Grunde der beiden Vertikalfugen noch immer der Beantwortung harrt, kommt daher, daß alle, die sich bislang mit ihr beschäftigt haben, dabei von der irrigen Voraussetzung ausgegangen sind, daß der Mindener Westbau bis zur Höhe seines Gurtgesimses einen einheitlich hochgeführten und in sich vollkommen homogenen Bauteil darstelle. Trotzdem die zwei seitlichen Wandabschnitte, die durch die beiden Fugen gegen ein breiteres Mittelstück abgegrenzt werden, durch hochgelegene Lichtschlitze als die Fronten zweier selbständiger symmetrischer Gebilde mit eigenen Mittelachsen charakterisiert sind und überdies auch an ihren inneren Rändern von einer Quadereinfassung umsäumt erscheinen, die sich — selbst auf einer nur halbwegs brauchbaren Abbildung — als eine dem Quaderbesatz der Außenkanten durchaus entsprechende Randeinfassung zu erkennen gibt, und trotzdem das zwischen den Fugen eingeschlossene Mauerstück nicht nur über die gemeinsame Wandflucht geradezu vorquillt, sondern auch (wenigstens in denjenigen Schichten, die außerhalb des großen Bogens liegen und in den drei oder vier obersten Lagen innerhalb desselben) sich durch größeres, regelmäßigeres und etwas dunkleres Quaderwerk von der übrigen Bausubstanz des XI. Jahrhunderts deutlich unterscheidet, — trotzdem hat sich die Forschung, verleitet durch den Eindruck der völligen kubischen Geschlossenheit, die das Mindener Turmwerk in seinem gegenwärtigen Zustand auszeichnet, stets derjenigen Einsicht verschlossen, die alle Schwierigkeiten hebt: der Einsicht, daß die »latenten Türme«, von denen Dehio redet, ursprünglich, d. h. vor dem Umbau des XII. Jahrhunderts, wirkliche Türme waren, die von der Höhe des Bogenansatzes ab frei emporragten und erst nachträglich durch neu eingespannte und daher nur an sie angefugte Zwischenmauern verbunden worden sind.

Diese von vornherein naheliegende Auffassung wird durch eine örtliche Untersuchung in überraschender Weise bestätigt. Steigt man nämlich im südlichen Turm soweit herauf, als die (im Uhrzeigersinne emporführende) gewölbte Wendeltreppe reicht — und ihr Ende liegt genau auf derselben Höhe wie die Anfangspunkte der Fugen und des Entlastungsbogens —, und betritt man durch den auf gleicher Höhe die Turmwand durchbrechenden, offenbar schon seit dem XI. Jahrhundert vorhandenen Ausgang [6]) den von den Türmen flankierten, im Lichten etwa 9 3/4 m breiten Mittelbau [7]), so ist folgender Sachverhalt festzustellen:

[6]) Eine ihm genau korrespondierende, jetzt mit Ziegeln vermauerte Öffnung durchbricht die Südwand des Nordturms.

[7]) Den unteren Raum dieses Mittelbaus nimmt die gegen das Langhaus geöffnete Westempore ein. Die Tür, durch die wir ihn betreten haben, führte, wie wir noch sehen werden (S. 59), ursprünglich zum Dachstuhl, heute führt sie nur mehr auf eine Holztreppe, die an der Ostwand des Raumes bis zur Höhe der neuen got. Langhausgewölbe emporsteigt.

Nachdem man zunächst die uns von außen schon bekannten Anfangspunkte der beiden Vertikalfugen auch von innen her beobachtet hat und konstatieren konnte, daß sie in der Tat mit dem Ansatz des großen Entlastungsbogens zusammenfallen, nimmt man wahr, daß sich die Stirnwand des Turmmittels in dieser Höhe ursprünglich zu einem *Dreiecksgiebel* verjüngte. Diese Stirnwand besitzt nämlich, soweit sie dem Bau des XI. Jahrhunderts angehört, die beträchtliche Stärke von ungefähr 130 cm; in dieser Stärke ist sie aber nur bis zu der charakteristischen Höhe von etwa $15\frac{1}{2}$ m emporgeführt, während von da ab die Dicke des Mauerwerks (das überdies aus größeren und regelmäßigeren Quadern besteht) nur etwa 85 cm beträgt, und es entsteht daher ein ungefähr 40 bis 45 cm breiter Rücksprung, der deutlich die Stelle bezeichnet, wo die von uns vermutete jüngere Verbindungsmauer auf

Abb. 2. Westbau des Mindener Doms, die SW-Ecke des Mittelteils in Höhe des Entlastungsbogens von innen gesehen.

der alten Stirnwand aufsitzt. Und indem sich nun dieser Rücksprung, nach zwei kleinen, etwas mehr als 60 cm langen Horizontalanläufen, in 2 *symmetrisch abgearbeiteten Schrägen nach oben wendet*, um dann wieder wagrecht zu verlaufen, *umschreibt er einen etwa $1\frac{1}{2}$ m hohen Dreiecksstumpf, der nichts anderes darstellen kann als den erhaltenen Rest eines ehemaligen Frontgiebels*; und zwar ist dieser Rest erheblich genug, um eine hinreichend genaue Vorstellung von der Gestalt des Giebels zu vermitteln: es läßt sich feststellen, daß letzterer bei einer Basislänge von $8\frac{1}{2}$ m [8]) und bei einer ziemlich kräftigen Steigung (einer Vorliebe des XI. Jahrhunderts gemäß betragen die Seitenwinkel ungefähr 55^0) nicht ganz 6 m [9]) hoch war. Bedauerlich ist es nur, daß der erhaltene Stumpf bloß auf der einen, nördlichen Seite ganz intakt geblieben ist (während auf der andern, offenbar bei den Umbauarbeiten des XII. Jahrhunderts,

[8]) Die Basis ist gleich der lichten Weite des Turmmittels ($9\frac{3}{4}$ m) minus der Summe der beiden horizontalen Anläufe (etwa $1\frac{1}{4}$ m) = $8\frac{1}{2}$ m.

[9]) Winkel und Höhe des Giebeldreiecks sind dadurch berechenbar, daß die Spitzen des Dreieckstumpfes von den Eckfugen etwa 170 cm entfernt sind, und damit $\operatorname{tg} \alpha = \frac{150}{170-62}$ ist.

der untere Teil der sorgfältig abgeglätteten Schräge beschädigt wurde) und daß er sich gerade auf der unverletzten Seite als nicht photographierbar erwies. Die kleine Photographie der lädierten nördlichen Schräge (Abb. 2) möge daher durch eine schematische Zeichnung (Abb. 3) ergänzt werden, die den Mittelbau des Westwerks so darstellt, wie er einem nach Westen blickenden Betrachter von innen her erscheint.

Man hat sich also den Bauvorgang des XII. Jahrhunderts folgendermaßen zu denken: von ästhetischem Gefühl ebenso wie von praktischen Erwägungen geleitet, hatte man beschlossen, die bis dahin freistehenden Doppeltürme zu einem kubisch geschlossenen Gebilde zu vereinigen und das so entstandene Parallelepipedon

Abb. 3. Westbau des Mindener Doms. Innenansicht des Mittelbaus, in Höhe des Entlastungsbogens nach Westen gesehen.

mit einem dreiteiligen Glockenhause zu bekrönen. Daher trug man den ursprünglich vorhandenen dreieckigen Frontgiebel bis zu etwa einem Viertel seiner bisherigen Höhe ab und füllte den Zwischenraum zwischen den Turmfronten mit einer schwächeren Mauer aus, bei der wahrscheinlich das Abbruchsmaterial teilweise mitverwendet wurde [10]). Diese Abtragung des alten Giebels aber war deshalb nötig, weil man mit Rücksicht auf das schwere Glockenhaus in die einzuziehende Zwischenmauer jenen großen Entlastungsbogen einblenden mußte, der den Druck des ursprünglich nicht vorgesehenen Oberbaues auf die massiven Turmsubstruktionen abzuleiten hatte. Und aus demselben Grunde war es geboten, auch die

[10]) Daher tritt an der Außenseite (wo offenbar die alten Steine vermauert worden sind) die für den Anblick von innen auch durch die Verschiedenheit des Steinmaterials gekennzeichnete Naht zwischen dem Dreiecksstumpf und der späteren Füllmauer nicht hervor; erst in den obersten Lagen innerhalb des Entlastungsbogens und in den Schichten außerhalb desselben kann man die Quadern des XII. Jahrhunderts auch von außen erkennen.

Ostwand des Turmmittels, die bisher nur bis zur Deckenhöhe des Mittelschiffs emporgeführt gewesen war (und die zugleich die oben in eine Arkade von drei Bögen aufgelöste Westwand des letzteren bildete), mit einer genau entsprechenden Entlastungskonstruktion zu überspannen: hier wie dort setzt eine in der regel-

0 10

Abb. 4. Westbau des Mindener Doms, Durchschnitt mit Stirnwand des Mittelteils. Punktiert: die Zwischenmauer des XII. Jahrhunderts.

mäßigen Quaderung des XII. Jahrhunderts aufgeführte Mauer mit einem deutlich sichtbaren, nur sehr viel unbedeutenderen [11]) und natürlich durchweg horizontalen Rücksprung auf die alte Scheidwand auf, hier wie dort stößt sie mit den Turmwänden in einer Fuge zusammen, und hier wie dort enthält sie einen den vollen Abstand der Türme übersetzenden Entlastungsbogen, der sich nur dadurch von

[11]) Die Ostmauer des Turmmittels ist nämlich, als bloße Scheidwand, von vornherein wesentlich schwächer gebildet als die westliche Stirnwand.

Abb. 5. Westbau des Mindener Doms, Aufriß der ursprünglichen Gestalt. Schraffiert: erhaltenes altes Mauerwerk an der Stirnwand des Paradieses. Turmhelme und Rundfenster des Paradieses frei ergänzt.

dem der Stirnwand unterscheidet, daß seine Füllung gegen ihn selbst um weitere 11 bis 12 cm zurückgeblendet erscheint [12]).

[12]) Dies mochte u. a. deswegen praktisch erscheinen, weil dadurch das Gewicht der Bogenfüllung, das gänzlich den Emporenarkaden zur Last fiel, verringert wurde. — Die Anschauung Nordhoffs, der a. a. O.

Damit sind die drei in Dehios Handbuch aufgeworfenen Fragen ausreichend beantwortet. Die Fugen erklären sich daraus, daß zwei ursprünglich freie Doppeltürme nachträglich durch Zwischenmauern verbunden worden sind, der Entlastungsbogen hat einen guten Sinn insofern, als er die unvorhergesehene Last

Abb. 6. Langhaus des Mindener Domes, Querschnitt mit der Emporenwand (Rekonstruktion). Dimensionen der Fenster und der Mittelschiffarkaden frei ergänzt.

der Glockenhäuser, die auf dem neugeschaffenen Parallelepipedon errichtet wurden,

S. 86 diesen östlichen Blendbogen als »Rahmen« der Emporenarkade und die Füllung zwischen dieser und dem Bogen als »ein großes Tympanon« auffaßt, müßte auch ohne das, was oben festgestellt wurde, d. h. selbst wenn es nicht so evident wäre, daß die Ostwand des Turmmittels ursprünglich nur $15^{1}/_{2}$ m hoch war und das Bogenfeld nachträglich auf sie aufgesetzt wurde, vollständig unhaltbar erscheinen: wäre der große Bogen, als Rahmen der Emporenarkade, vom Mittelschiff aus sichtbar gewesen, so hätte dieses die Proportion von $9^{3}/_{4}$ m Breite zu mindestens 21 m Höhe haben müssen und damit selbst das in dieser Beziehung berühmte und 2—3 Menschenalter jüngere Mittelschiff von St. Godehard in Hildesheim (9 : 19 m) an Schlankheit übertroffen. Abgesehen davon kann man eine Arkadenstellung mit einem Überfangbogen nur dann in der von N. vorgeschlagenen Weise zusammenbeziehen, wenn der große Bogen mit den kleineren die Kämpferhöhe gemeinsam hat.

ableiten mußte, und auch die Art, wie der obere Abschluß des Mindener Westbaus im XI. Jahrhundert gestaltet war, ist nicht mehr ganz so zweifelhaft: wenn wir auch die Höhe der Eilbertschen Türme kaum mehr mit Sicherheit anzugeben vermögen, und die Gestalt ihrer Bedachung natürlich nicht ganz feststeht, so kann man sich doch von ihrer Gesamterscheinung ein ziemlich zutreffendes Bild machen, wenn man annimmt, daß sie — dem schweren und schmucklosen Charakter des ganzen Bauwerks entsprechend — die Höhe des jetzigen Gurtgesimses nicht wesentlich überschritten haben und mit einfachen pyramidalen Helmen bekrönt gewesen sind (Abb. 5 und 7).

Abb. 7. Der Mindener Dom im XI. Jahrhundert. Schaubild. Ergänzungen wie oben.

Außerdem ergeben sich aus den bisher gemachten Feststellungen noch einige weitere Aufschlüsse. Erstens wird der Sinn der oben erwähnten Durchgänge verständlich, die aus den Treppentürmen in den Mittelbau führten: während sie heutzutage gewissermaßen ins Leere münden, durchbrachen sie ursprünglich die seitlichen Turmwände gerade da, wo die Türme frei wurden, und vermittelten den Zugang aufs Dach und zu den Bodenräumen. Zweitens ergibt sich ein fester Anhalt für die Proportionen des Langhauses: sein Mittelschiff, dessen Breite schon vorher durch die lichte Weite des Mittelbaues (d. h. die Breite der Emporenwand) auf etwa 9¾ m festgelegt war, wird jetzt durch die Ermittelung der Deckenlage auch der Höhe nach bestimmt; es muß im Lichten nicht ganz 15½ m hoch gewesen sein. Nimmt man nun weiter an, daß die Wände der Seitenschiffe mit dem West-

werk eine Flucht gebildet haben — und zu dieser von vornherein nicht unnatürlichen Annahme ist man um so mehr berechtigt, als das dabei resultierende sehr einfache Verhältnis zwischen Mittelschiff und Seitenschiffen ein dem XI. Jahrhundert durchaus geläufiges war [13]) —, so ergibt sich, unter Ansetzung von je 85 cm für die Hochwände des Mittelschiffs und die Außenwände der Seitenschiffe, für die letzteren die lichte Weite von: $\frac{22,90 - 9,75 - 4 \cdot 0,85}{2} = \frac{9,75}{2}$ m, d. h. die lichte Weite der Seitenschiffe war genau halb so groß wie die des Mittelschiffs; und man wird daraus mit Grund schließen dürfen, daß auch ihre lichte Höhe sich zu der des Mittelschiffs wie 1 : 2 verhielt, d. h. nicht ganz 7,70 m betrug, welches Maß zugleich das Niveau der Empore und den oberen Abschluß des (spindellosen) nördlichen Treppenzylinders bezeichnet: die Wendeltreppe dieses Turmes sollte nur bis zum Dachstuhl des nördlichen Seitenschiffes führen (Abb. 6).

II. Das Paradies.

Infolge der irrigen Anschauung, daß der Westbau des Mindener Doms von vornherein als geschlossener Baublock mit hohem, dreifach abgestuftem Glockenhaus ausgestaltet gewesen wäre, konnte auch die Baugeschichte des dem eigentlichen Turmwerk vorgelagerten »Paradieses« nicht richtig beurteilt werden. Man bemerkte zwar [14]), daß das alte, dem unregelmäßigen Kleinquaderwerk des Eilbertschen Turmbaus homogene und gleichzeitige Mauerwerk der Seitenwände nur bis zu etwa 2/3 der jetzigen Wandhöhe (ungefähr 6 1/4 m hoch) reichte und daß dort mit scharfem Schnitt — und ohne einzubinden — eine jüngere, auch in der Steinfarbe abstechende Großquadermauer aufsetzte, die überdies in Bogenstellungen von relativ später Form aufgelöst erschien (die Säulchen haben ornamentierte Würfelkapitäle und Basen mit Ecksporn und zum Teil spitzenverziertem oder seilförmigem Oberwulst), und deren Aufrichtung man daher mit Recht als die letzte Bauhandlung des im XII. Jahrhundert erfolgten Umbaus betrachtete. Allein, da man bisher dem Eilbertschen Westwerk die massive und hoch aufgestaffelte Erscheinung des jetzigen zuschrieb und daher der Meinung war, daß es schon in

13) Zwei räumlich und zeitlich nächstliegende Beispiele: die Hildesheimer Bauten Hezilos, die Moritzkirche und der Dom, dessen Querschnitt auch in seinen absoluten Maßen (Mittelschiff im Lichten 9 : 15, Seitenschiffe 4,50 : 7,50) dem des Mindener Domes nahe kommt. Auch die Länge des Mindener Langhauses entsprach der des Hildesheimer: sie betrug (im Lichten) in Minden — da man, der Spuren der Krypta wegen, das Recht hat, die spät-romanische Vierung mit der frühromanischen zu identifizieren — rund 36 m, in Hildesheim ist sie nach Abrechnung der (hier ins Langhaus einbezogenen) Westempore = etwa 33 m. Und vielleicht hatte auch der Mindener Dom (vorausgesetzt, daß der ganz spätromanische Chor sich dem Grundriß des ursprünglichen angeschlossen hat) schon im XI. Jahrhundert den platten Ostschluß, der für den Hildesheimer in seiner ursprünglichen Gestalt bezeugt ist.

14) Tornow in: Die mittelalterlichen Baudenkmäler Niedersachsens, 1861—1883, III, col. 68 f. Nordhoff a. a. O. S. 84 f. und S. 89.

seiner ursprünglichen Gestalt dieselbe frappante Ähnlichkeit mit der alten Hildesheimer Domfront besessen hätte, die gegenwärtig zweifellos vorhanden ist[15]), so glaubte man, daß auch das Paradies des Mindener Doms vor seiner späteren Veränderung dem des Hildesheimer gleich gewesen wäre[16]), d. h. man dachte es sich als einen zweigeschossigen Aufbau von mehr als 20 m Höhe. Infolgedessen deutete man den oben beschriebenen Sachverhalt dahin, daß der ursprüngliche Oberstock mitsamt dem Dachgeschoß im XII. Jahrhundert zunächst bis zu jener in etwa 6¹/₄ m Höhe liegenden Baunaht abgerissen, dann aber — nur in erheblich niedrigerer Gestalt als früher — wieder aufgerichtet worden sei. Liegt in dieser Vorstellung von einer nachträglichen »Erniedrigung« des Eilbertschen Paradieses schon an und für sich wenig innere Wahrscheinlichkeit, so muß sie vollends unhaltbar erscheinen, wenn man sich erinnert, daß der ganze Mittelbau des Westwerks bis zur Spitze seines Giebeldreiecks anfänglich nicht viel höher war als 21 m, und wenn man überdies durch positive Tatsachen darauf hingewiesen wird, daß die Veränderung, die das Paradies im XII. Jahrhundert erfuhr, keine Erniedrigung, sondern eine Erhöhung war. Es hat sich nämlich nicht nur an den Seiten, sondern auch in der Vorderwand desselben Mauerwerk aus der Eilbertschen Bauperiode erhalten, und wenn auch diese Reste (die wiederum durch die Farbe und die Kleinheit der Steine und die primitivere Art der Zusammensetzung gegen die neueren und neuesten Bestandteile abstechen) bisher nicht unbemerkt geblieben sind, so wurde doch verkannt, daß sie uns die Möglichkeit bieten, die Gestalt der ursprünglichen Paradiesesfront, und zwar auch hinsichtlich ihrer Abmessungen, mit ausreichender Sicherheit zu rekonstruieren. Die alten Steine bilden zwei breite Streifen, die — außen bis zu den Kanten des Gebäudes reichend, nach innen zu von zwei Fugen begrenzt, die die Weite der ehemaligen Eingangsöffnung bezeichnen — die Stirnwand bis zur Höhe von etwa 6³/₄ m einfassen. Von da ab umsäumt jüngeres Quaderwerk die Ränder, während der Kontur des alten sich von den Kanten wegwendet und zwei Schräglinien bildet, die in ähnlichem Winkel, wie wir ihn am Stumpf des Frontgiebels wahrnehmen konnten, aufeinander zustreben. Und es bedarf keiner Erörterung, daß auch hier diese symmetrischen Schrägen den Umriß eines ehemaligen Giebeldreiecks indizieren, das dem oben festgestellten, mit dem es außer im Neigungswinkel der Schenkel auch in der Größe der Basis übereinstimmt (die Breite des Paradieses beträgt rund 8¹/₂ m), vollkommen kongruent gewesen zu sein scheint.

Man kann also annehmen, daß die Stirnwand des Eilbertschen Paradieses sich als ein ziemlich breitgelagertes Rechteck von rund 8¹/₂ : 6³/₄ m Seitenlänge darstellte, und daß sein Dreiecksgiebel eine Höhe von nicht ganz 6 m besaß; daraus

---

15) Über den Hildesheimer Westbau vgl. unten S. 67 ff. und Abb. 11 bis 13.

16) Nordhoff a. a. O. S. 87 f.

darf man dann weiter schließen, daß die Seitenwände ursprünglich genau so weit emporgeführt waren, als noch jetzt die alten Quaderlagen reichen, d. h. nur bis zur Höhe von etwa $6^{1}/_{4}$ m. Denn es ist eine praktisch begründete und völlig normale Erscheinung, daß bei einem mit Satteldach versehenen Gebäude der obere Rand der Längsmauern etwas tiefer liegt als die Basis des Giebeldreiecks [17]).

Die Gestaltung des Eingangs konnte bereits Tornow [18]) ermitteln: seine Weite wird bestimmt durch die Distanz zwischen den erhaltenen alten Mauerstreifen (die etwa $5^{3}/_{4}$ m beträgt), sein oberer Abschluß durch die Kämpfersteine

Abb. 8. Westansicht des ehemaligen Domes in Goslar.
Aus: Kunstdenkm. d. Prov. Hannover, II, 1 u. 2, 1901, S. 53.

und Bogenanfänger, die in etwa $3^{1}/_{4}$ m Höhe erkennbar sind [19]). Auch die Giebelwand dürfte von jeher eine Öffnung besessen haben, ob diese aber schon im XI. Jahrhundert als Oculus ausgestaltet gewesen ist, muß natürlich dahingestellt bleiben.

[17]) Das ist besonders deutlich an Ruinen sichtbar, wie Paulinzella oder Hersfeld. Die Lösung des Mindener Westwerkgiebels, dessen Basis — wegen ihrer horizontalen Anläufe — mit dem Oberrand der Mittelschiffswände auf ein und derselben Höhe liegen konnte, dürfte in Deutschland im Gegensatz zu Frankreich, wo sie namentlich in der Normandie beliebt ist, zu dieser Zeit noch ungewöhnlich sein.

[18]) A. a. O. S. 69.

[19]) Wieso Nordhoff S. 85 behauptet, daß, wenn das Feld dieses Eingangsbogens ohne Füllung gewesen wäre, die Öffnung sogar die Wölbung des Paradieses überragt hätte, ist nicht wohl verständlich; die lichte Höhe der Öffnung, als die Summe von Kämpferhöhe und halber Öffnungsweite $\left(3^{1}/_{4} + \frac{5^{3}/_{4}}{2}\right)$ konnte nur $= 6^{1}/_{8}$ m sein, während die lichte Höhe der Wölbung etwa $6^{3}/_{4}$ m beträgt; dagegen verdient angemerkt zu werden, daß der Kämpferpunkt der Wölbung (auch der Turmvorhalle) mit dem des Eingangsbogens auf gleicher Höhe liegt.

Das Mindener Paradies war also im XI. Jahrhundert ein eingeschossiger Bau mit etwa $6^1/_4$ m hohen Seitenwänden und einem Steilgiebel, dessen Spitze sich nur bis zur Höhe von etwas unter $11^1/_2$ m erhob — ein Bau, wie er in sehr ähnlicher Gestalt durch das zeitlich etwas vorangehende Paradies von Goslar [20]) repräsentiert wird (Abb. 8). Daß dann im Einklang mit der im XII. Jahrhundert vorgenommenen Umgestaltung des Westwerks auch der Paradiesvorbau in entsprechendem Umfang erhöht werden mußte und daß diese Erhöhung in der Weise durchgeführt wurde, daß man an Stelle des ursprünglichen Dachstuhls (der aber von jeher durch einen weiten Durchgang mit dem Emporenraum verbunden gewesen war und sehr wohl eine oder mehrere Glocken beherbergt haben könnte) ein laubenartig ausgebildetes Obergeschoß errichtete, ist ein so natürlicher und einleuchtender Vorgang, daß jede weitere Erklärung überflüssig scheint.

B. BAUGESCHICHTLICHE BEZIEHUNGEN.

I. Corvey.

Auf Grund der Einsicht, daß das Westwerk des Mindener Doms ursprünglich nicht der massig-breite Einturm war, als den wir es heute vor uns sehen, sondern sich als ein verhältnismäßig differenzierter Fassadenbau mit fluchtenden Doppeltürmen und dreieckigem Stirngiebel darstellte, müssen wir nunmehr die geschichtliche Beurteilung desselben zu berichtigen versuchen und dazu zunächst einen Blick auf diejenigen Bauten werfen, die man als gleichzeitige oder ältere Parallelerscheinungen mehr oder weniger allgemein zum Mindener Dome in Beziehung setzt. Die Benediktiner-Abteikirche von Corvey (Abb. 9) ist viel zu wichtig und ihre Baugeschichte viel zu reich an noch ungelösten Problemen, als daß der Versuch gewagt werden könnte, der ausführlichen Darstellung, die einer der berufensten Kenner der frühmittelalterlichen Architektur, W. Effmann, ihr zu widmen gedenkt, an dieser Stelle vorzugreifen. Vielmehr muß uns nur daran gelegen sein, das, was P. J. Meier über die Ähnlichkeit des Corveyer Westbaues mit dem Mindener ausgesagt hat [21]), in aller Kürze nachzuprüfen: »Turm- und Westhallenbau bisher fälschlich in das Jahrhundert der Gründung gesetzt, aber sicher erst XI. Jahr-

[20]) Vgl. auch das Paradies von Gandersheim (Die Bau- und Kunstdenkmäler des Herzogtums Braunschweig, V, 1910, S. 17). Ob das Paradies der Peterskirche in Werden ein- oder zweigeschossig war, muß dahingestellt bleiben. Über das Hildesheimer vgl. unten S. 67 ff.

[21]) Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler V, 1912, S. 299. — Noch vor der Drucklegung dieses Aufsatzes ist Wilhelm Effmann der Forschung durch den Tod entrissen worden. Es bleibt zu hoffen, daß eine posthume Veröffentlichung seiner Arbeit über Corvey möglich sein wird — was um so dringender notwendig wäre, als das bisher darüber Publizierte (u. a. auch ein Aufsatz von Nordhoff, Rep. XI/XII) der Sache ebensowenig nahekommt, wie die Ausführungen von P. J. Meier.

hundert (eine Weihe von 1075 unter Abt Saracho)[22]. Westfassade, die in ihrem ursprünglichen Zustand noch deutlich erkennbar ist, in Übereinstimmung mit den Domen in Hildesheim und Minden ..... erst als einheitlich rechteckige Masse aufgeführt, dann im Mittelteil als Glockenhaus mit je vier Doppelschallöffnungen und Satteldach ..... über die niedrigen Seitenteile ..... herausgehoben.«

Abb. 9. Corvey, Abteikirche, Westansicht (Meßbild).

Diese Anschauung wird unseres Erachtens dem wirklichen Sachverhalt in keiner Weise gerecht. Hätte Meier recht mit seiner Behauptung, daß das Corveyer Westwerk[23]) als eine »einheitliche rechteckige Masse« mit von vornherein über-

[22]) Selbst wenn diese so oft behauptete Weihe tatsächlich stattgefunden hätte und sich wirklich auf die Corveyer Abteikirche bezöge und nicht auf die Kilianskirche in Höxter, könnte sie nicht in die Zeit Sarachos fallen, der, nach den echten Corveyer Annalen (Jaffé, Bibl. rer. germ. I, 1864, p. 70) bereits 1071 gestorben ist.

[23]) Daß der niedrigere Oberstock des Glockenhauses und die in doppelt gekuppelte Fenster aufgelösten Hochgeschosse der Türme erst um die Mitte des XII. Jahrhunderts, vielleicht bei einer für 1148 bezeugten

höhtem Mittelbau und ursprünglich niedrigeren Seitenteilen aufzufassen wäre, so hätte er zwar damit die beiden großen Fugen, die wie in Minden so auch hier das oberste Drittel des mittleren Fassadenabschnitts einrahmen (ihre Fußpunkte liegen in einer Höhe von etwa 14 m über dem Erdboden, während das gesamte Mittelteil, bis zum oberen Rand des alten Glockenhauses gemessen, etwa 21½ m hoch ist) [24]), aus der nachträglichen Emporführung der Treppentürme hinlänglich erklärt [25]). Es müßten sich dann aber folgende Voraussetzungen als erfüllt erweisen: erstens müßten am alten Teil der Türme, da, wo ihre erstmalige Erhöhung eingesetzt hätte, irgendwelche Merkmale einer Unterbrechung konstatierbar sein; zweitens dürfte umgekehrt das Mauerwerk des Mittelteils, als einer einheitlich emporgeführten Baumasse, keinerlei derartige Merkmale erkennen lassen, und drittens müßten die Fugen, die an der Stirnseite des Westwerks sichtbar sind, sich auch an dessen abgewandter Ostseite zeigen. Allein in allen drei Beziehungen ist gerade das Umgekehrte der Fall. Erstens ist an den bis zum Beginn der Hochgeschosse ganz einheitlich aufgemauerten und eingewölbten Türmen kein Zeichen einer Unterbrechung wahrzunehmen; zweitens läßt sich dagegen in der Stirnwand des Mittelbaus, und zwar genau in der Höhe der Fugenanfangspunkte, ohne Zweifel ein Bruch erkennen: sie ist ab dieser Höhe, in der sie mit einem neu aufsetzenden Bogen das schmale Risalit — dessen ursprünglich starkes Mauerwerk ebenfalls hier endet — überbrückt, in anderer Mauertechnik aufgeführt, als sie den wirklich alten Teilen eignet (es wäre z. B. auf die Verschiedenheit der Lichtschlitze hinzuweisen, die in den Türmen als kleine Rundbogenfenster, hier als Fenster mit scheitrechtem Bogen ausgestaltet sind), und da überdies feststeht, daß in der genannten Höhe — getragen von zwei die Risalitwangen fortsetzenden Arkaden, die jetzt frei emporragen — das Dach des Mittelbaues sich befand [26]), daß also dessen Stirnwand von vornherein nicht höher als bisher gehen sollte, so hat man unseres Erachtens Grund genug, das von den Fugen eingegrenzte Oberstück dieser Stirnwand als später eingefügt zu betrachten; drittens aber — und das ist wohl das wichtigste — ist festzustellen, daß an der Ostseite des Turmwerks keine Fugen vorhanden sind, die den bis jetzt betrachteten entsprächen: es läßt sich, selbst auf einer geeigneten Abbildung [27]), konstatieren, daß die Ostwand

(Jaffé, a. a. O. S. 61) Restauration des Abtes Wibald, errichtet sein können und daher hier nicht in Betracht zu ziehen sind, bedarf keiner weiteren Erörterung.

[24]) In Minden war, wie wir wissen, das Verhältnis fast genau das gleiche, beinahe 15½ zu beinahe 23 m.

[25]) Vorausgesetzt, daß er die Höhe dieses ursprünglichen Parallelepipedons auf etwa 14 m abschätzte. Würde er nämlich den oberen Abschluß desselben weiter, etwa bis zur Höhe der obersten Lichtschlitze, hinaufrücken, so bliebe unerklärt, wieso die Fugen soviel weiter heruntergehen, außerdem würde auch diese Annahme mit dem sogleich im Text zu beschreibenden Baubefund nicht weniger in Widerspruch geraten.

[26]) Es war auch hier von beiden Türmen aus durch rundbogige Durchlässe zugänglich.

[27]) Vgl. hier und zu dem ganzen Abschnitt die Abbildungen in: Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen, Bd. 37, 1914. Vor allem den Längenschnitt S. 72.

des Mittelbaus mit dem alten Teil der Türme bis zur Höhe von etwa 21 m im Verbande steht, d. h. daß sie (in vollem Gegensatz zu dem an der Vorderseite beobachteten Sachverhalt) von vornherein und gleichzeitig mit den Treppentürmen [28]) mindestens bis zu dieser Höhe emporgeführt worden ist. Und diese Ostwand, die — da keine ebenso alte Westwand ihr entspricht — ursprünglich für den Blick von vorn freigelegen haben muß, kann nun in der Tat nichts anderes gewesen sein, als die Vorderfläche eines mächtigen Zentralturms, der, über den neun Kreuzgewölben des inneren Vorkirchenquadrats [29]) bis weit über die Höhe des Langhauses emporgeführt, den ganzen Baukomplex in sich zusammenfaßte: es ist Effmann unbedingt zuzustimmen, wenn er das Corveyer Westwerk jenen großartig zentralistischen Westanlagen zurechnet [30]), wie sie im IX. Jahrhundert zu Werden (Peterskirche), Köln (St. Pantaleon) und Essen (Münster) und späterhin in Soest (St. Patroklus) und namentlich in Maursmünster errichtet wurden, und als deren Prototyp er wohl mit Recht die noch dem VIII. Jahrhundert angehörige Salvatorkirche des Klosters Centula betrachtet. Und wenn er gerade Centula zu Corvey in besonders innige Beziehung bringt, so ist diese Ansicht nicht nur insofern einleuchtend, als Corveys Mutterkloster Corbie an der Somme in Centulas unmittelbarer Nachbarschaft gelegen war, sondern scheint auch durch den Baubefund — die gleiche Geschoßeinteilung, den ähnlichen Grundriß, das analoge Verhältnis der Treppentürme zum Zentralturm — eine volle Bestätigung zu finden.

Abb. 10. Ursprüngliche Gestalt des Corveyer Westwerks. Ungefähre Skizze.

Worauf es dabei für unsere Frage hauptsächlich ankommt, ist die Feststellung, daß das Corveyer Westwerk mit der Domfront zu Minden weder historisch zusammenhängt, noch künstlerisch mit ihr vergleichbar ist: mit der gegenwärtigen nicht, weil es (im Gegensatz zur Ansicht P. J. Meiers) ursprünglich nichts weniger

[28]) Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen, Bd. 37, Taf. 36, Nr. 2.

[29]) Siehe den Grundriß in Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen, Bd. 37, S. 71.

[30]) Die hauptsächlich in Betracht kommenden Äußerungen Effmanns sind: die karolongisch-otton. Bauten zu Werden, S. 434: »daß derselbe (sc. der Westwerktypus) bei der im IX. Jahrh. erbauten Klosterkirche von St. Gallen .... Nachahmung gefunden hat, ist höchstwahrscheinlich. Sicher aber ist dies von Corvey, dessen Westwerk noch jetzt in seinem Hauptteil aufrecht steht. Bei diesen Bauten waren außer dem Mittelturm auch die beiden Treppen turmartig hochgeführt.« Ferner: Centula 1912, S. 80 und S. 171 unten und Anm. 3. Die Rekonstruktion der Salvatorkirche von Centula ebendort S. 122.

als eine einheitlich rechteckige Masse darstellte[31]); mit dem Eilbertschen nicht, weil es gar keinen eigentlichen Fassadenbau bildete, sondern einen zentralisierten und zu einem selbständigen Komplex zusammengeschlossenen Gruppenbau. Nur zur Verdeutlichung dieses Gegensatzes und zur Erleichterung des Vergleichs mit Centula — als dessen sozusagen quadratisierte Wiederholung Corvey angesprochen werden könnte — diene die beigedruckte Skizze, die in unverbindlicher Weise zeigen soll, wie man sich die ursprüngliche Erscheinung des Corveyer Westwerks etwa vorzustellen hat (Abb. 10).

II. Hildesheim.

Erwies sich demnach, daß zwischen Minden und Corvey keinerlei Zusammenhang besteht, so kann die Beziehung Mindens zu der alten Westfront des Hildesheimer Doms auf keine Weise abgeleugnet werden: die Übereinstimmung ist so bedeutend, daß das Bestehen eines Konnexes nicht weiter diskutiert zu werden braucht. Um so schwieriger ist freilich eine nähere Untersuchung, da wir bei der Beurteilung des Hildesheimer Westwerks — das bekanntlich in den Jahren 1840/41 abgebrochen und in der Folge durch einen freien Neubau ersetzt wurde — auf mittelbare Quellen angewiesen sind. Nach diesen Quellen — bildlichen Darstellungen bzw. architektonischen Aufnahmen[32]), literarischen Nachrichten[33]) und den Ergebnissen der bei Gelegenheit des Abbruchs vorgenommenen Untersuchung[34]) — stellt sich die Baugeschichte[35]) folgendermaßen dar: Nachdem die Westseite des ältesten, von Bischof Altfried im IX. Jahrhundert errichteten Domes zunächst insofern umgewandelt worden war, als Bischof Godehard (1022—1038) eine »das Münster verdunkelnde« Kryptenanlage beseitigt und statt ihrer ein Portal geschaffen hatte, vor dem ein Paradies mit schönen Säulenhallen und hohen Türmen lag[36]), war

---

31) Eine Behauptung übrigens, die bereits durch den Hinweis auf die reich gliedernden Durchbrechungen, als Lichtschlitze, Fenster und Eingangsbögen (deren Gestalt ja einwandfrei feststeht) entkräftet werden könnte.

32) Die wichtigsten sind: Durchschnitt von Nord nach Süd: bei A. Bertram, Die Bischöfe von Hildesheim, 1896, Taf. 2 a (danach unsere Abb. 9); Grund- und Aufriß: bei Mithoff, Kunstdenkmäler und Altertümer im Hannoverschen, 1871 ff., III, Tafel II; Schaubilder: 1. nach altem Aquarell (das sich im bischöflichen Palais zu Hildesheim befindet) bei A. Bertram in Zeitschr. f. christl. Kunst, 1899, col. 211/212, danach unsere Abb. 12), 2. nach alter Zeichnung in: Die Bischöfe von Hildesheim, Tafel A; Detailaufriß des Oberbaus ebendort Tafel 2 (danach unsere Abb. 13).

33) Vornehmlich: Mon. Germ. S. S. III, S. 22 ff.; ebendort S. S. VII, S. 850 ff.; ebendort S. S. XI, S. 162 ff. und die Fundatio eccl. Hild., ed. A. Bertram in: Hildesheims Domgruft usw., 1897.

34) Niedergelegt bei Mithoff, a. a. O. S. 98 ff. und Tafel II.

35) Anschaulich dargelegt von Bertram in Zeitschr. f. christl. K. 1899 in mehreren Artikeln. Vgl. A. Zeller, D. rom. Baudenkm. v. Hildesheim, 1907, S. 37 ff. und Tafel 20/21.

36) Mon. Germ. S. S. XI, S. 195, 120 ff. Daß man sich dieses »Paradies«, wie es meist geschieht, als einen, dem nachmals unter Hezilo errichteten schon ziemlich entsprechenden, nur von zwei Türmen flankierten Vorbau zu denken hat, ist durchaus unwahrscheinlich. Abgesehen davon, daß die Zweizahl der Türme nicht

unter der Regierung Azelins (1044—1054) der ganze Bau ein Raub der Flammen geworden, und es entstand ein viel geräumigerer Neubau, der sich — außer durch seine Größe — von dem bisherigen einmal dadurch unterschied, daß er als eine doppelchörige Anlage mit präponderierendem Westchor sich darstellte[37]), sodann aber im ganzen so weit nach Westen gerückt erschien, daß seine relativ kleine, dafür aber nach schwäbischer Baugewohnheit von Türmen flankierte Ostapsis sich da befand, wo ehemals die Westfront sich erhoben hatte. Als jedoch nun (da sich der gewaltige Bau als viel zu kostspielig erwies und überdies nicht standfest war) der nächste Bischof, Hezilo, kurzerhand beschlossen hatte, auf den ursprünglichen Altfriedschen Grundriß zurückzugreifen, und als daher der an der Stelle der einstigen Westseite sich erhebende Ostbau wiederum zum Westbau wurde, da ergriff er die Möglichkeit, den von seinem Vorgänger als Ostwerk errichteten Turmbau dem neuen Westwerk einzuverleiben: der 1840/41 abgebrochene Westbau Hezilos enthielt — das ist das für uns bedeutsamste Ergebnis der damaligen Untersuchung — »im Unterbau« die unverkennbar als solche charakterisierten[38]) Osttürme des Azelinschen Domes. Mit dieser Tatsache, die als solche unbestreitbar ist, glaubt man nun die Erscheinung des Hildesheimer Westwerks, so wie es bis zum Jahre 1840 bestand, hinreichend erklären zu können: Hezilo hätte, so meint man, nach Beseitigung der kleinen Chorapsis die vorhandenen Türme durch den Einbau eines zweigeschossigen Paradieses und — soweit die Türme die Dachhöhe des letzteren überragten — durch die Einspannung von Zwischenmauern zu jenem einheitlichen, durch ein Gurtgesims abgeschlossenen Massiv verbunden, das dann das dreigeteilte Glockenhaus zu tragen hatte. Und es wäre zuzugeben, daß dieser Vorgang durchaus einleuchtend erscheinen könnte und namentlich auch die Quadersäume und die Vertikalfugen, die am Hildesheimer Westbau genau so wie am Mindener wahrzunehmen sind[39]), genügend motivieren würde — wenn nicht eine Reihe positiver und negativer Gründe dennoch u. E. eine andere Auffassung wahrscheinlicher machten: bestimmt durch diese Gründe und bestärkt durch das, was sich über die Baugeschichte des ja so analogen Doms zu Minden ergeben hat, glauben wir (wenn auch natürlich mit der durch die Unmöglichkeit der Nach-

erwähnt wird und die Anlage in dieser Form sehr ungewöhnlich wäre, spricht u. E. der Ausdruck »delectabile pulchris porticibus« eher dafür, das Godehardsche Paradies als ein wirkliches, von Säulengängen eingefaßtes Atrium aufzufassen, wie solche z. B. in Centula, Fulda, Corvey, Essen usw. bestanden. Die »Türme« (vgl. in diesem Zusammenhang eine von Du Cange, Glossar. med. et inf. latin., VI p. 156, zitierte Stelle des Anastasius: »fecit autem in atrio turrem Sanctae Mariae ad Gradus, quod vocatur Paradisus, oraculum«) muß man sich dann als erhöhte Torbauten vorstellen, die zugleich gottesdienstlichen Zwecken dienten, wie das z. B. auch für Centula literarisch bezeugt ist.

37) Azelins Westchor, dessen überragende Bedeutung die »Fundatio« dadurch anerkennt, daß sie von einer Verlegung des Sanktuariums nach Westen redet, ist noch heute in den Mauerzügen erhalten.

38) Sie wiesen an den Nord-, Süd- und Ostseiten Lisenen auf.

39) Siehe unsere Abb. 12, auf der auch der Materialunterschied zwischen Mittelwand und Seitenteilen erkennbar ist, und namentlich Abb. 13.

prüfung gebotenen Zurückhaltung) [40]) behaupten zu dürfen, daß die Hildesheimer Domfront ihre endgültige Gestalt nicht unter Hezilo erhalten hat, vielmehr von diesem Bischof noch als ein dem Eilbertschen Westwerk entsprechender Fassadenbau mit Doppeltürmen ausgestaltet worden war. Erst durch einen nochmaligen Umbau, bei dem ganz wie in Minden die freien Teile der Türme durch Zwischenmauern verbunden wurden und das Paradies entweder gänzlich neu errichtet wurde oder aber zum mindesten durch Aufsetzung eines Oberstocks eine erhebliche Erhöhung erfuhr, hat dann das Westwerk im XII. Jahrhundert diejenige Form erhalten, in der es bis zu seinem Abbruch aufrechtstand.

Die Gründe, die diese Annahme zu rechtfertigen scheinen und allerdings, wie gesagt, deren einziges Argument bleiben müssen, sind folgende:

1. Die bisherige Auffassung setzt voraus, daß die Azelinischen Osttürme von Hezilo bis zur Gesimshöhe benutzt werden konnten, sonst würden ja die Fugen unerklärlich bleiben. Allein, daß dieses allem Anscheine nach nicht zutrifft, sondern daß die Azelinischen Turmbestandteile nur als Stümpfe von wenigen Metern Höhe vorgestellt werden dürfen (es wird ja auch stets nur von der Verwendung des Turm-»Unterbaus« gesprochen), geht, wenn die von Mithoff publizierten Aufnahmen zuverlässig sind, daraus hervor, daß die in höherer Lage durch das Turmwerk gelegten Querschnitte sich durchweg der für Hezilos Bauperiode geltenden Schraffierungsart bedienen. Stammt aber der Turmbau in seiner oberen Partie von Hezilo, so können — da durch die Fugen und die Quadersäume bewiesen wird, daß er zu einer Zeit errichtet ist, als man die Türme noch frei emporragen lassen wollte, — die Zwischenmauern und die Glockenhäuser nicht von demselben Bauherrn vorgesehen sein, sondern müssen einem erneuten Umbau angehören.

2. Gesetzt aber auch, daß gleichwohl die Türme auch in ihrer oberen Partie (also bis etwa zur Gesimshöhe) aus der Azelinischen Bauperiode stammten, so würde daraus noch keineswegs ohne weiteres folgen, daß die Veränderung, die Hezilo mit ihnen vornahm, bereits mit ihrer Umgestaltung im Sinne der endgültigen, bollwerkähnlichen Erscheinung gleichbedeutend gewesen wäre: auch wenn Azelins Türme schon 17 oder 20 m hoch gewesen wären, hätten sie ebensowohl den Grundstock einer zweitürmigen Fassade, als eines kubisch geschlossenen Massivs bilden können. Und daß dies letztere recht unwahrscheinlich ist, geht unseres Er-

[40]) Auch die wenigen Kapitäle, die sich aus dem abgerissenen Westbau erhalten haben, gewähren keinen sicheren Aufschluß, da sie (wenigstens nach A. Zeller, a. a. O., Taf. 26, Nr. 2, 3) nicht aus dem Oberbau, sondern aus den Vorhallen und Vorkapellen stammen sollen. Es würde aber auch selbst die Kenntnis der Oberbaukapitäle keinen zweifelsfreien Anhalt bieten, da man dort — nach den abgehauenen basislosen Exemplaren der unteren Reihe zu schließen — mindestens teilweise ältere Stücke verwendet hat. Daher läßt sich auch aus den Kapitälen, die die alten Aufnahmen (unsere Abb. 11 und 13) in situ zeigen, nichts Positives schließen. Diese Aufnahmen, die übrigens untereinander nicht genau übereinstimmen, zeigen nur, daß es bossierte Blätterkapitäle waren; doch braucht es sich deshalb nicht um lauter ältere Stücke zu handeln, da die Form auch noch im XII. Jahrhundert möglich ist; siehe z. B. den Vierungsturm von St. Godehard.

achtens daraus hervor, daß der Durchschnitt durch das Westwerk (Abb. 11) in einer Höhe von etwa 52 hannov. Fuß (gleich etwas über 15 m), also genau in der Höhe der Mittelschiffdecke, zwei gemauerte Durchgänge erkennen läßt, die aus den Turmtreppen in den Mittelbau führten. Diese Durchgänge können nicht von Azelin vorgesehen sein, da dessen Mittelschiff wesentlich höher war, und sind also notwendig von Hezilo angeordnet worden. Innerhalb des Hezilonischen Baues sind sie aber nur dann verständlich, wenn sie aus ursprünglich freien Türmen entweder, wie in Minden, den Zugang zum Mittelschiffsdach oder, wie in vielen anderen Bauten, zu einer Glockenstube vermitteln konnten, nicht aber dann, wenn sie, wie es nachmals der Fall war, in einen Raum führten, von dem aus weder der Dachstuhl noch das Glockenhaus erreichbar war [41]).

Abb. 11. Der ehemalige Westbau des Domes zu Hildesheim. Durchschnitt.

3. Die freskengeschmückte »Loggia Hezilos«, aus der der Bischof seinen Segen zu erteilen pflegte, ist nicht, wie man öfter angegeben findet, mit dem Oberstocke des Paradiesvorbaus identisch, sondern lag zwischen den Türmen über dem Haupteingang. Dieser Raum muß also im 11. Jahrhundert von außen freigelegen haben: das Paradies, wenn es überhaupt schon existierte (was keineswegs gesichert ist), könnte daher höchstens ein ganz bescheidner kleiner Vorbau vor dem Eingang gewesen sein [42]). Daß *mindestens sein Oberstock erst dem XII. Jahrhundert angehören kann*, wird außerdem dadurch erwiesen, daß er nach übereinstimmendem Ausweis des kleinen Aquarells (unsere Abb. 12) und der zitierten alten Zeichnung, mit einem Bogenfries geschmückt war; denn es wäre sehr merkwürdig,

[41]) Siehe unsere Abb. 11 und den Durchschnitt bei Mithoff, a. a. O. Es ist deutlich zu erkennen, daß der Raum, auf den die Durchgänge führen, im endgültigen Zustande vom Dachstuhl des Mittelschiffs durch die Ostmauer des Turmmittels getrennt war, und daß der Zugang zu den Glocken später in ganz anderer Weise erfolgte.

[42]) Heimann (Zeitschr. f. chr. Kunst III (1890), col. 308) setzt daher bereits — soviel wir sehen, ohne darin Nachfolge gefunden zu haben — die Errichtung des Paradieses, freilich ohne weitere Begründung, ins XII. Jahrhundert.

wenn dieses Ziermotiv, das sonst an Hezilonischen Bauten niemals vorkommt (trotzdem die Lisenen der Domseitenschiffe sehr wohl damit hätten verbunden werden können), und das in Hildesheim und wohl in ganz Niedersachsen überhaupt nicht vor dem XII. Jahrhundert aufzutreten scheint (Domapsis und St. Godehard), von Hezilo an dem so rasch und einheitlich hochgeführten Dom gerade an dieser einen Stelle verwendet worden wäre. Gehört nun aber das Paradies

Abb. 12. Der ehemalige Westbau des Domes zu Hildesheim. Schaubild.

in seiner hoch emporgeführten Gestalt erst ins XII. Jahrhundert, so ist damit die Wahrscheinlichkeit um so größer, daß auch das Westwerk seine mächtig aufgestaffelte Form, ganz wie in Minden, erst um dieselbe Zeit erhalten hat: das hohe zweigeschossige Paradies entspricht dem bollwerkähnlichen Turmhaus mit dominierendem Mittelbau ebensogut, als umgekehrt eine bescheidene Ausgestaltung des Paradieses oder gar sein völliges Fehlen der zweitürmigen fassadenartigen Westanlage gemäß ist.

4. Auch der (jetzt in der gotischen Architektur eingeschlossene) romanische Westbau der Hildesheimer Andreaskirche, der allgemein als von der Domfront abhängig betrachtet wird[43]), besaß ursprünglich freie Doppeltürme zu seiten einer niedrigen Glockenstube, deren Satteldach sich noch jetzt an den inneren Seitenwänden der Türme deutlich markiert (Abb. 14). Erst späterhin erfolgte der Umbau, der — wiederum unter Benutzung eines Entlastungsbogens — durch Hochführung des Mittelteils und Abschrägung der Seitentürme dem Werk die gegenwärtige Gestalt verlieh. So unwahrscheinlich es nun ist, daß dieser Bau sich zunächst vom Einfluß der Domfront freigehalten hätte, um ihr erst hinterher ganz plötzlich angeähnelt zu werden, so verständlich würde der Vorgang erscheinen,

Abb. 13. Der ehemalige Westbau des Domes zu Hildesheim. Aufriß der Oberpartie.

wenn man annähme, daß zur Zeit, als die Andreaskirche erbaut wurde, d. h. am Anfang des XII. Jahrhunderts, auch der Dom noch eine doppeltürmige Fassade besessen hätte: dann wäre die weniger bedeutende Pfarrkirche der »principalis ecclesia« von vornherein im wesentlichen ähnlich gewesen und hätte später nur eine Veränderung, in der die Domfront ihr vorangegangen wäre, der gleichen neuen Strömung nachgebend, mitgemacht. Solange die Domfront noch zweitürmig war, wäre auch die Fassade von S. Andreas noch zweitürmig geblieben — mit dem Umbau der Domfront hätte auch sie, selbst vielleicht noch gar nicht vollendet, eine genau entsprechende Umgestaltung erfahren.

Gesetzt, daß diese Gründe genügen können, um einen nochmaligen Umbau des Hezilonischen Westwerks wahrscheinlich zu machen, so erhöbe sich

[43]) Bertram, Zeitschr. f. christl. Kunst, 1899, col. 222, Kunstdenkmäler der Provinz Hannover, II, 4, S. 161. Es wäre zu wünschen, daß die Baugeschichte der alten Andreaskirche einmal genauer untersucht würde, da der Artikel von Gerland (Zeitschr. f. bild. Kunst. N. F. III, p. 298 ff.) den Sachverhalt keineswegs erschöpfend darstellt.

die Frage, in welche Zeit er zu verlegen wäre: wir glauben, daß man sich ihn am besten unter der Regierung Bischof Bernhards (1130—1153) vorstellen kann. Denn einmal ist dies dieselbe Zeit, in der auch der Umbau der Mindener Domfront stattgefunden zu haben scheint, sodann besitzen wir die Nachricht, daß Bernhard den Dom außer mit Gemälden auch mit Glocken ausgestattet habe, so daß es »coram omnibus elucuit«[44]; und da ein solcher Bedarf an Glocken (außer der Stiftung des Bischofs wird noch die einer Witwe Wendelmodis erwähnt[45])) sehr wohl durch die Errichtung eines neuen großen Glockenhauses motiviert erscheinen kann, so darf man diese auf das Inventar eines bestimmten Bauteils bezügliche Nachricht vielleicht als einen indirekten Hinweis auf diesen Bauteil selbst auffassen, der an sich immerhin nicht wichtig genug zu erscheinen brauchte, um eine ausdrückliche Erwähnung zu verlangen[46]). Sodann würde sich das Einzelmotiv, das in das XI. Jahrhundert nicht mehr wohl zu passen schien, der Bogenfries, gerade mit dem Stil der Bernhardzeit sehr wohl vereinen lassen.

Abb. 14. Der romanische Westbau der St. Andreaskirche zu Hildesheim im gegenwärtigen und ursprünglichen Zustand.

Wie dem auch sei: ob man, bei der bisherigen Ansicht verharrend, die endgültige Gestaltung des Hildesheimer Westwerks schon der Zeit des Bischofs Hezilo azuschreibt, oder sie, der eben dargelegten Auffassung folgend, auf einen Umbau des XII. Jahrhunderts zurückführt — gesichert bleibt die Beziehung zwischen Hildesheim und Minden. Nur würde man — denn von der Mindener Front ist es ja unzweifelhaft erwiesen, daß sie im XI. Jahrhundert von ihrer jetzigen Gestalt und damit auch von der definitiven Form der Hildesheimer Fassade grundsätzlich abwich — im einen Falle annehmen müssen, daß die Hildesheimer Domfront während des ganzen XI. Jahrhunderts isoliert dastand und ihre Beziehung zum Westwerk von Minden erst in dem Augenblick gestiftet wurde, als dieses, also unter Anlehnung an ein neunzig Jahre älteres Vorbild, seine gegenwärtige Gestalt

[44]) Mon. Germ. S. S. VII, S. 856.

[45]) Mithoff, a. a. O. S. 115.

[46]) Das Chronikon erwähnt z. B. auch die Errichtung des Domkreuzganges, den Bau der Andreaskirche und die Renovation der Michaelisbasilika durch Bischof Adelog nicht, wohl aber dessen Glocken- und Leuchterstiftung für den Dom.

erhielt; im anderen Falle wird man sich vorstellen dürfen, daß schon im XI. Jahrhundert zwischen den Domen von Hildesheim und Minden das Analogieverhältnis bestand, das sich in der Ähnlichkeit ihrer Dimensionen auszusprechen scheint und daß sie dann im XII. Jahrhundert gleichzeitig und unter dem Einfluß einer und derselben künstlerischen Strömung jene Veränderung erfuhren, die ihren Westbauten die endgültige Form verlieh. Und es bedarf nicht der Erörterung, daß jene zweite Möglichkeit auch historisch die sehr viel wahrscheinlichere ist.

III. Allgemeines.

Die allgemein-historische Bedeutung der über die Baugeschichte des Mindener Domes erlangten Aufschlüsse besteht u. E. darin, daß ein, wenn auch partieller, so doch höchst eigentümlicher Prozeß durch sie beleuchtet wird: die Auseinandersetzung der niedersächsisch-westfälischen Architektur mit dem Problem der Westfassade.

Die früher geläufige Anschauung, als sei in der Frühzeit des deutsch-romanischen Stils wegen der (zweifellos vorhandenen) Vorliebe für die doppelchörige Grundrißdisposition die Westseite der Kirchen, soweit es sich nicht um kleinere, eintürmige oder ganz westbaulose Anlagen handelte, selten oder nie zu einer ausgesprochenen Eingangsfront ausgebildet gewesen, ist mit Rücksicht auf den Nachweis relativ zahlreicher Bauten mit Eingangshallen oder Eingangsnischen nicht mehr in vollem Umfang haltbar; gleichwohl ist nicht zu verkennen, daß diese »Westwerke« auch da, wo es sich nicht um so selbständig durchgebildete und mit dem Langhaus gleichsam nur kombinierte Baukomplexe handelt, wie bei den von Centula-Corbie abgeleiteten Vorkirchen in Corvey, Werden, Köln, Maursmünster usw. doch stets noch aus der Vorstellung eines Gruppenbaues hervorgegangen sind: während die Idee der »Fassade«, der Antlitzseite, erst da ganz rein verwirklicht ist, wo der sachlich und ästhetisch bedeutendste Teil des ganzen Bauwerks, das Langhaus, im Westbau seine eigene Stirne zeigt, legt das frühromanische Westwerk sich als ein isolierter, mit einer hohen Glockenstube bekrönter und die Dreiecksform des Langhausdaches vollständig negierender Querblock dieser Stirne vor, tritt zum Langhaus hinzu, statt es zu repräsentieren; und wo Treppentürme vorhanden sind, werden sie ihrerseits wiederum nicht in den Querblock einbezogen: als zylindrische oder allenfalls polygonale Gebilde mit dem Querblock des Mittelbaus verbunden, aber nicht verschmelzbar — ganz wie an den Domen in Mainz und Worms [47]), oder an St. Michael in Hildesheim die runden oder achteckigen Türme an die Querschiffsfronten herangesetzt sind —, erscheinen sie

[47]) Die Anordnung von Mainz und Worms wirkt bekanntlich auch in Laach nach.

damit gruppiert. So war es in Gernrode, so war es wahrscheinlich in Gandersheim [48]) (die Michaelsbasilika auf dem Heiligen Berg bei Heidelberg gehört nicht weniger hierher), so ist es späterhin in Freckenhorst und Neuenheerse [49]), und so war es auch, obgleich unter etwas anderen Verhältnissen, in Maestricht oder Paderborn. Und sogar die andere Lösung, die durch den Einfluß des Doms von Goslar und der Abteikirche von Gandersheim in der Harzgegend propagiert wird und z. B. in Braunschweig bis ins XIII. Jahrhundert hinein typisch bleibt — die Emporführung zweier Achtecktürme auf einem rechteckigen Unterbau (siehe unsere Abb. 8) --- verrät, wie sehr diese Meister auch dann, wenn sie Türme und Querbau schon zu einem einzigen Gebilde zu vereinigen suchten, stets das Bedürfnis empfanden, selbst innerhalb dieses Gebildes gruppierend zu verfahren, wie sie Wert darauf legten, die Aufgänge und den Querbau wenn auch nicht mehr als Mittelmassiv und Seitentürme, so doch als Sockelbau und Aufsatz zu unterscheiden, und dann das Ganze dem Langhaus als eine selbständige Einheit, gleich einem deckenden Bollwerk, vorzulegen.

Demgegenüber muß es daher, trotzdem die frontmäßige Ausgestaltung der Westseite als solche der deutschen Frühromanik nicht unbekannt war, doch als etwas prinzipiell Neues gelten, wenn etwa seit dem 2. bis 3. Jahrzehnt des XI. Jahrhunderts das Problem des Westbaus in Südwestdeutschland und am Niederrhein diejenige Lösung findet, die — abgesehen von den teils unsicheren, teils entlegenen Beispielen aus erheblich früheren Epochen [50]) — zum erstenmal die Idee der »Fassade« zum Ausdruck bringt: innerhalb des ganzen Bauwerks das Langhaus mit dem Westwerk und innerhalb des Westwerks den Querbau mit den Treppentürmen nicht mehr zu gruppieren oder zu verschränken, sondern zu verschmelzen: das Langhaus nicht mehr durch einen gesonderten Bauteil abzuschließen, sondern die Westfront zu einer einheitlichen Fläche auszubilden, in der sich Mittelschiff und Seitenschiffe gewissermaßen selbst nach außen kehren — jenes in einem in Form und Größe ihm entsprechenden Mittelteil sich projizierend, dieses durch quadratische und mit dem Mittelteil fluchtende Seitentürme ausgedrückt.

---

48) Über Gernrode und Gandersheim vgl. A. Zeller, Die Kirchenbauten Heinrichs I. und der Ottonen, 1916, S. 47 ff. (namentlich S. 51—53) und S. 66/67. Vgl. zur Frage der Doppelturmfassade auch Mettler in Zeitschr. f. Gesch. d. Arch. VI, S. 150 ff. Dort auch ein Grundriß der ebenfalls hierhergehörigen Salvatorkirche von Frankfurt, die dadurch interessiert, daß die Rundtürme, die sonst einen rechteckigen Block flankieren, hier in der Mitte zusammentreten und ihrerseits von rechteckigen Bauteilen eingeschlossen werden.

49) Auch die Kilianskirche in Höxter ist für die Tendenz zu gruppierender Westwerksgestaltung bezeichnend: trotzdem die Türme, in Anlehnung an Corvey, quadratisch sind und daher besonders leicht mit dem Mittelbau hätten verschmolzen werden können, sind sie, zurücktretend, ihm gegenüber verselbständigt. Der Mittelbau selbst aber ist ganz als schwerer Block gestaltet.

50) Zu erwähnen wären einerseits die bekannten Fassaden in Kleinasien und Syrien wie Turmanin, Um-is-Surab, Kalb-Luzeh und vielleicht Binbirkilisse, andererseits die karolingische Salvatorkirche in Werden (Effmann, Werden S. 157 ff.), wo aber die Türme nicht beglaubigt sind und, wenn sie vorhanden waren, etwa 30 cm gegen die Stirnwand des Mittelschiffs zurücktraten.

Dieser Gedanke, wie er sich im Zusammenhang mit der Cluniazenischen Bewegung — wenn auch vielleicht nicht geradezu durch sie hervorgerufen — und jedenfalls im Gegensatz zu den komplizierten Westwerkstypen Centula-Corvey in jenen südwestlichen Gebieten ausbreitet und sich in Straßburg, Konstanz, Würzburg, Susteren[51]), Hersfeld, Limburg an der Hardt realisiert hat, hat sich nun, und das vermag eben die Mindener Fassade uns zu lehren, um die Mitte des XI. Jahrhunderts auch auf niedersächsisch-westfälischem Gebiet, wo man bisher nur bollwerkmäßige Westanlagen zu erkennen glaubte, mit nicht vermuteter Entschiedenheit durchzusetzen versucht. Wir konnten uns überzeugen, daß, während bisher die Abdinghofkirche in Paderborn ein in mehrfacher Beziehung nicht gesichertes vereinzeltes Beispiel der fassadenmäßigen Westbaugestaltung zu bilden schien, zwei der hervorragendsten und bestdatierten Bauwerke der Wesergegend, der Dom zu Minden (und, falls unsere Vermutung recht hat, noch etwas früher der zu Hildesheim) Westbauten besaßen, die, wenn sie auch durch die Annahme des von Goslar eingeführten Paradieses mit der alten Neigung zu ausspringenden Vorbauten sozusagen zu paktieren wußten[52]), doch die Idee der Fassade mit solcher Entschiedenheit zum Ausdruck brachten, wie es vorher in diesen Gegenden wohl nie der Fall gewesen war und wie es auch im folgenden Jahrhundert in Niedersachsen nur selten versucht worden ist[53]). Es war aber weiterhin festzustellen (und diese Tatsache kann vielleicht noch bemerkenswerter erscheinen), daß bereits im XII. Jahrhundert eine — wenn man so sagen darf — nationalistische Strömung entstand, die diesem Gedanken

Abb. 15. Susteren, Klosterkirche, Aufriß der Westfassade (nach Dehio und v. Bezold: Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, Tafel 215.)

[51]) Abb. 15. Die erhaltene Susterener Westfassade gestattet einen Rückschluß auf die zerstörte Mutterkirche Echternach und weiterhin auf die von Siegburg.

[52]) Auch in Hersfeld und Limburg a. H. wird ja mit der alten Tradition paktiert: in Hersfeld machte man der Neigung zu Westchören die Konzession, über der Eingangshalle eine Apsis anzuordnen, in Limburg wirkte die Tendenz zur gruppierenden Gestaltung noch so stark, daß man, neben den quadratischen, mit dem Mittelteil verschmolzenen eigentlichen Seitentürmen, noch runde, frei heraustretende Treppentürmchen anbaute. Dieselbe Anlage findet sich dann in Trier sogar noch mit einem Westchor kombiniert.

[53]) Spätere Zweiturmfassaden wie Frose, St. Andreas zu Hildesheim, Marienmünster i. W. usw., haben gewöhnlich keinen Dreiecksgiebel, sondern eine hohe Glockenstube zwischen den Türmen; die Godehards kirche in Hildesheim aber, die ja überhaupt in eigentümlicher Weise zugleich von Hirsauischen Gedanken

entgegenwirkte und der es gelang, in Minden wie in Hildesheim seine Spuren völlig zu verwischen: zu verwischen durch einen fast gewalttätigen Eingriff, der, zu gleicher Zeit an drei verschiedenen Bauten vollzogen, jedesmal aus der nach vorne wirkenden, das Langhaus in sich repräsentierenden Fassade ein trotziges, selbständig ragendes Bollwerk machte. Im Grunde war es stets das Ziel dieser Kunst geblieben, Einzelmassen gruppierend zusammenzuschließen, nicht aber eine Gesamtmasse organisch zu differenzieren und in einer repräsentativen Schauseite als ein einheitliches Ganzes zur Geltung zu bringen.

ZUR DATIERUNG DES GENTER ALTARS VON ST. BAVO.

VON

DR. ALFRED HIRSCH (WIEN).

In seinem Buche »Hubert und Jan van Eyck« (Künstler-Monographien, herausgegeben von H. Knackfuß, Bielefeld und Leipzig 1898) nimmt Ludwig Kaemmerer als zweifellos an, daß nach der bekannten Rahmeninschrift die Vollendung des Genter Altars von St. Bavo durch Jan van Eyck mit dem 6. Mai 1432 anzusetzen sei.

Diese Datierung scheint mir indes, was die Angabe des Tages anlangt, nicht genau zu sein, vielmehr glaube ich, aus der letzten Zeile der auch sonst »rätselhaften Inschrift« ein anderes Datum herauslesen zu müssen.

Ich setze diesen Teil der Inschrift nach der von Kaemmerer mitgeteilten Textierung hierher:

VersV seXta MaJ. Vos CoLLoCat aCta tVerJ.

Die großgedruckten, in der Inschrift rot gemalten Buchstaben ergeben mit Sicherheit das Chronogramm: 1432.

Die Worte »sexta maj.« übersetzt Kaemmerer dann unbedenklich mit »6. Mai« und meint, nachdem er sich damit abgefunden hat, daß die Inschrift keinen rechten Sinn ergibt: »Damit ist der rätselhaften Inschrift wenigstens das Datum der Vollendung des Altars: der 6. Mai 1432 abgerungen.« Ich glaube

beeinflußt ist und doch in der niedersächsischen Tradition befangen bleibt (Hirsauisch die rechtwinklige Umrahmung der Mittelschiffsarkaden und das nach B. Meier, Die romanischen Portale zwischen Weser und Elbe, 1911, S. 27, direkt mit dem Petersberg bei Erfurt zusammenhängende Nordportal, niedersächsisch u. a. der Stützenwechsel) führt zwar den Dreiecksgiebel ein, behält aber außerdem (abgesehen von der Wiederaufnahme des Westchors) die niedersächsischen Achteckstürme bei, und in dem entstehenden Kompromiß — man ließ die Türme auf der Innenseite erst in Firsthöhe ins Achteck umsetzen — offenbart sich einerseits, wie sehr die in der Harzgegend übliche Westwerksgestaltung von sich aus zur Verdeckung des Langhauses neigt, und andererseits, wie wenig der Dreiecksgiebel sich mit anderen als quadratischen Türmen verträgt.

ganz im Gegenteil, daß die Inschrift, wenn richtig gelesen, einen rechten Sinn ergibt, daß sich ihr aber das angeführte Datum nicht »abringen« läßt.

Meine Argumentation und deren Ergebnis stelle ich zur öffentlichen Diskussion, wobei mir natürlich jede Polemik gegen den verdienstvollen Autor vollkommen ferne liegt, dessen Lesart bisher wohl ganz allgemein als richtig und unanfechtbar hingenommen wurde, vielleicht nur deshalb, weil vom Standpunkt des Kunsthistorikers die genaue Feststellung des Tagesdatums von geringerer Bedeutung ist.

Gehen wir von der mitgeteilten letzten Inschriftzeile aus, so heißt — meiner Ansicht nach — »sexta maj.« nicht »6. Mai«, wenigstens kann ich mich nicht entsinnen, eine ähnliche Datierung je gesehen zu haben. Ferner: nach »maj.« ist eine deutliche Interpunktion überliefert. Es heißt ausdrücklich: »Versu sexta maj. Vos collocat acta tueri.«

Nachdem Kaemmerer festgestellt hat, daß die Zeile mit der deutlichen Interpunktion keinen Sinn ergibt, meint er, man könnte hinter dem ersten Wort ein »s« interpolieren und »dann mit Nichtachtung der Interpunktion hinter maj. übersetzen: »Die Verse setzt er am 6. Mai darauf, damit ihr das Dargestellte anseht.« Bei Ausführung aller vorgeschlagener Kunststücke vermag ich das nicht zu übersetzen, wohl auch sonst niemand, und einen Sinn hat die Sache wohl auch nicht.

Dagegen glaube ich den Text ohne jede Änderung, so wie er dasteht, befriedigend deuten zu können, wenn ich die Worte »versu sexta maj.« als nähere Bestimmungen zum vorangehenden Satze der Inschrift beziehe, der dann vollständig lautet:

»...... Pondusque Johannes arte secundus
Frater perfecit Judoci Vyd prece fretus.
Versu sexta maj.«

Ich will die Übersetzung vorläufig, soweit sie nicht die Datierung betrifft, im wesentlichen so annehmen, wie sie der Verfasser gibt, und übersetze also zunächst:

»Und diese schwere Arbeit hat Johannes der Bruder, gestützt auf den Auftrag des Jodocus Vydt, vollendet mit diesem Verse [am Tage] sexta maj.«

Die Datierung »am Tage sexta maj« klingt rätselhaft, der Chronologe weiß aber bereits, worauf das Rätsel hinausläuft, denn sowohl »sexta« wie »maj.« haben in der Zeitrechnungswissenschaft einen prägnanten Sinn.

Nehmen wir zunächst das Wort »maj.«, so bezeichnet es hier eine gut mittelalterliche Spielerei: die Datierung nach dem Cisiojanus, jenen »zusammengestoppelten Versen zum Auswendiglernen« (Grotefend), davon jede Silbe einen ganz bestimmten Tag im Jahre bezeichnet. Jeder Monat hat einen Vers, bestehend aus zwei »Hexametern«, die wiederum soviel Silben haben wie der Monat Tage.

Mit Zuhilfenahme des Grotefendschen Taschenbuches der Zeitrechnung (2. Auflage 1905) suchen wir zunächst die Silbe »maj«; sie findet sich im Vers für den Monat Mai, der vollständig lautet:

»Philip Crux Flor Got Johan Latin Epi Ne Ser Et Soph
Majus In Hac Serie Tenet Urban In Pede Cris Can.«

Die Auszählung der Silben ergibt für »maj.« den 16. Monatstag, es wäre also dieser das Vollendungsdatum des Altars

Dann bleibt noch das Wort »sexta« zu erklären. »Feria sexta« heißt aber »Freitag«, und ich nehme um so sicherer an, daß hier »feria« zu ergänzen ist, als Grotefend (a. a. O. S. 19b), allerdings in ganz anderem Zusammenhang — es handelt sich dort um die Datierung von Festtagen — darauf aufmerksam macht, daß im späteren Mittelalter »feria« oft wegfällt. Es erscheint mir daher insbesondere, wenn man die gekünstelte Sprache in Betracht zieht, wie sie durch die Rücksicht auf Versmaß und Chronogramm notwendig wurde, nicht zu kühn, »sexta« einfach mit »Freitag« zu übersetzen.

Die letzte Inschriftzeile ergäbe somit bei Auflösung des Cisiojanus und des Chronogrammes als vollständiges Datum:

FREITAG, DEN 16. MAI 1432.

Dieses Datum läßt sich kalendarisch nachprüfen. Ist es richtig bestimmt, dann muß der 16. Mai des Jahres 1432 auf einen Freitag gefallen sein. Die Nachprüfung ergibt: das Schaltjahr 1432 hat die Sonntagsbuchstaben F E, somit für die Daten ab 1. März E. Aus Tabelle II bei Grotefend (a. a. O. S. 99) können wir für den 16. Mai 1432 als Wochentag finden: Freitag.

Das gefundene Datum ist somit kalendarisch richtig.

Scheinen mir schon die bisher ausgeführten chronologischen Gründe im Zusammenhalt mit dieser kalendarischen Nachprüfung genügend, die Richtigkeit meiner Lesart zu behaupten, so glaube ich, dieselbe auch mit philologischen und metrischen Gründen unterstützen zu können. Als vollkommener Laie auf diesen Gebieten will ich mich diesbezüglich auf keine Behauptung festlegen, doch ist meiner bescheidenen Meinung nach der Hexameter nur dann metrisch richtig, wenn maj — wie im Cisiojanus — einsilbig geschrieben und ausgesprochen wird. Als Genitiv von majus wäre das Wort »maj-i«, somit zweisilbig sowohl zu schreiben wie auszusprechen und würde das Metrum stören.

Schließlich wäre es vom Standpunkte des Verfassers der Inschrift, als welchen wir wohl zweifellos Jan van Eyck selbst — und zwar aus zwingenden Gründen — annehmen müssen, stilistisch sonderbar, wenn er das Tagesdatum in einer zwar unrichtigen, barbarischen Form, aber ganz prosaisch mit »6. Mai« angegeben, die Jahreszahl aber kunstvoll in ein Chronogramm versteckt hätte. Es erscheint mir viel wahrscheinlicher, daß sich die wissenschaftliche Spielerei auf das Ge-

samtdatum erstreckt, das sich aus Cisiojanus und Chronogramm ergibt, wobei die ganze Inschrift vom philologischen Standpunkt einwandfrei bleibt.

Ich halte somit dafür, daß chronologische, philologische, metrische und stilistische Gründe für meine Lesart der Datumzeile sprechen, die dadurch unverändert bleiben kann und einen befriedigenden Sinn ergibt. Kaemmerers Deutung hingegen ist chronologisch wie philologisch jedenfalls ungewöhnlich, metrisch und stilistisch unwahrscheinlich, erfordert eine Veränderung des überlieferten Textes und ergibt dann erst — vom Autor selbst zugestanden — keinen rechten Sinn.

Nicht als Argument für meine Datierung, sondern nur vermutungsweise sei jedenfalls darauf aufmerksam gemacht, daß in vielen modernen Kalendern der 17. Mai als Tag des heiligen Jodocus angeführt ist, teils allein, teils mit andern Kalendertagen (z. B. 13. Dezember und 9. Januar). Der 16. Mai wäre somit der Vortag des Jodocusfestes, die vigilia St. Jodoci. Leider ist es mir bisher nicht gelungen nachzuweisen, daß auch im Mittelalter, und zwar speziell in Gent, der 17. Mai als Fest des heiligen Jodocus gefeiert wurde; es muß daher bis auf weiteres dahingestellt bleiben, ob zwischen der Fertigstellung des Altars und dem Namensfeste des Stifters irgendein Zusammenhang besteht, ob etwa Jodocus Vydt die Fertigstellung des Altars gerade zu einem für ihn und seinen Stifter bedeutungsvollen Tag gewünscht und Jan van Eyck diesem Wunsche dadurch entsprochen habe, daß er als letzte Arbeit den kunstvollen Vers auf den Rahmen setzte.

Es kann hier auch nicht meine Aufgabe sein, eine vollständige Deutung der ganzen Inschrift zu geben: Ohne Vorliegen des Originals und der von Kaemmerer zum Vergleiche benützten alten Abschrift (angeblich aus der Mitte des XVI. Jahrhunderts) könnte ein derartiger Versuch selbst dann keinen Anspruch auf wissenschaftlichen Wert erheben, wenn die philologischen Kenntnisse des Verfassers weniger anfechtbare wären, als es der Fall ist. Mit diesem Eingeständnis und unter der — bisher übrigens noch niemals bezweifelten — Voraussetzung, daß der überlieferte Text echt und unverändert (bzw. richtig ergänzt) ist, gehe ich daran, die Inschrift dennoch zu deuten. Ich tue dies hauptsächlich deshalb, weil mir eben nicht gar so vieles rätselhaft erscheint wie Kaemmerer, der von der Inschrift behauptet: »So viel Worte, so viel Schwierigkeiten und Zweideutigkeiten«, weiters aber auch, weil mir die Deutungen dieses Autors so ganz und gar sinnwidrig erscheinen. Das Urteil hierüber überlasse ich dem Leser, der sich die Mühe nehmen will, meinen Versuch mit jenem Kaemmerers (a. a. O. S. 34—35) zu vergleichen. Namentlich lenke ich die Aufmerksamkeit jenes Lesers darauf, daß angeblich Jan van Eyck sich ans Werk machte »im Vertrauen darauf, daß Jodocus Vydt ..... seine Arbeit anerkennen und belohnen werde« (prece .... fretus)?! »Das dürfte etwa«, schließt der Autor, »der klar erkennbare Sinn der Aufschrift sein.«

Text:

P(ic)tor hubertus e eyck. major quo nemo repertus
Incepit pondusq[ue] Johannes arte secund(us)
(Frater perf)ecit Judoci vyd prece fretus.
VersV seXta MaI. Vos CoLLoCat aCta tVerI.

Versuch einer Übersetzung.

Maler Hubert van Eyck, des größer niemand gefunden ward,
Hat es begonnen. Und dieses schwierige Werk hat Jan, der an Kunst geringere
Bruder fertiggestellt — sich's auf des Judocus Vydt Bitte zutrauend —
Mit diesem Verse am Freitage »maj«. Euch läßt er zusammentreten, das Geleistete zu schauen.

(. 1 . 4 . 3 . 2 .)

Nach dem bereits Gesagten brauche ich kaum zu wiederholen, daß ich nicht unbedingt überzeugt bin, die Inschrift zur Gänze richtig gedeutet zu haben, sondern will gerne einräumen, daß auch andere Möglichkeiten denkbar sind. Immerhin aber habe ich, ohne auch nur ein Wort des überlieferten Textes umzustellen oder anders zu deuten als in jedem lateinischen Wörterbuche zu finden, der Inschrift einen befriedigenden und gar nicht erzwungenen Sinn abgewonnen. Das allein rechtfertigt aber vielleicht meine Beschäftigung mit der »rätselhaften Inschrift, die«, nach Kaemmerer, »als wichtigstes Dokument zur Geschichte des Altarwerks und seiner Urheber genaueste Interpretation fordert«.

Anhang.

Meines Wissens hat die chronologische Seite der Inschrift bisher keinerlei Nachprüfung erfahren, und auch urkundliche Beweise für die Fertigstellung des Altarwerkes dürften nicht existieren. Daher muß dahingestellt bleiben, wieso Lafenestre und Richtenberger in ihrem Katalogwerke La peinture en Europe (»La Belgique«, Paris o. J. S. 309) erzählen können, die Aufstellung des agnus dei hätte am 6. März 1432, und zwar in Gegenwart einer großen Menschenmenge, stattgefunden.

Von diesem Werke abgesehen, scheint in der gesamten van Eyck-Literatur der 6. Mai 1432 unbestritten als Vollendungsdatum angenommen zu werden. So W. H. James Weale, Notes sur Jean van Eyck, London 1861, pag. 8, note 3 und ihm folgend H. Hymans, Le livre des peintres de Carel van Mander, Paris 1884, vol. I, pag. 27, note 1 sowie alle späteren Schriftsteller.

Dagegen findet sich eine eingehende Textkritik der Inschrift in zwei Schriften des verewigten Karl Voll, und zwar zunächst in einer längeren, äußerst lesens-

werten Abhandlung in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung (Nr. 240 vom 20. Oktober 1899) und in seiner Schrift »Die Werke des Jan van Eyck«, Straßburg 1900.

Auf Grund einer von gelehrt-philologischer Seite (Dr. Traube in München) vorgenommenen Untersuchung macht Voll geltend, die Inschrift sei zweifellos in leonischen Versen abgefaßt gewesen, und ersetzt um des Binnenreims willen die Worte »Frater perfecit« durch »Suscepit laetus«, welche Änderung ich übrigens bereits im Katalog der königlichen Museen zu Berlin (4. Auflage 1898, S. 92) als »andere Überlieferung« angemerkt finde.

Wie bereits erwähnt, sind die zwei Worte auf dem Rahmen nicht lesbar, doch scheint der Anfang als »Fr...« festzustehen. Der alte Abschreiber überlieferte: »Frater perfectus«; das gibt natürlich keinen Sinn wohl aber: »Frater pervectus (est)«, wobei pervehi als passives Verbum soviel heißt wie »zum Ziele bringen«. Vgl. Stowasser, Lateinisch-deutsches Schulwörterbuch, Wien 1894, S. 964: pervehi ad exitus optatos (Cicero). Es braucht also bloß ein Buchstabe, und zwar f in das ähnlich klingende v geändert zu werden, um Sinn und Reim ungeändert zu lassen.

Durch seine Konjektur verführt, liest aber Voll die letzte Zeile: »Durch den Vers setzt er euch in die Lage zu erkennen, daß die Vollendung fällt auf den 6. Mai 1432« und verweist zur Stütze auf die allerdings höchst fragliche, ja sogar ziemlich sicher unechte Rahmeninschrift auf dem Porträt des Jan de Leeuw im Wiener Hofmuseum. Da scheint mir ein anderer Vergleich weit näher zu liegen. Nach Carel van Manders Bericht hing dem Altar gegenüber eine Ode des Lucas d'Heere zum Lobe der kostbaren Tafeln. In der Einleitung fordert der Dichter die Besucher auf, seiner nachfolgenden Erklärung zunächst genau zu folgen und ladet sie dann ein: »op het werck dan sieht«, »beseht dann das Werk!« Was ist das anderes, als eine Wiederholung der Einladung Jans?

Ich will über die Textkritik Dr. Traubes nicht absprechen, wenn ich auch persönlich seine Lesart nicht für richtig halte. Für die Datierungsfrage ist sie jedenfalls ohne Bedeutung.

DAS LEBEN UND DIE WERKE DES SENESER MALERS DOMENICO BECCAFUMI GENANNT MECARINO.

VON

DR. PHIL. HANS V. TROTTA-TREYDEN.

Abseits von allen großen Verkehrswegen im Süden der Toscana liegt auf felsigem, bergigem Terrain die Stadt Siena. Schroff und steil fällt der Felsen nach Osten gegen das blühende, grünende Arbiatal ab, in dem am 3. September 1260 die ghibellinischen Seneser die guelfischen Florentiner und ihre Verbündeten in der blutigen Schlacht bei Montaperto aufs Haupt schlugen. Siena ist für den Kunsthistoriker eine der schönsten und interessantesten Städte Italiens. Doch offenbart sie nicht dem oberflächlichen Besucher ihren ganzen Reichtum; denn ihre Kunstschätze wollen nicht nur gesehen und bewundert, sondern studiert sein. Was das Studium der Kunst anbetrifft, so ist Siena fast unerschöpflich. Allein die Malerei Sienas bildet ein ganz eigenes Gebiet für sich. In jeder Kunstepoche, vom Mittelalter bis zur Renaissance hat sie bedeutende Werke hervorgebracht. Das Eigentümliche und Anziehende an allen Werken dieser konservativen, stolzen Bergstadt ist der Schönheitssinn ihrer Künstler.

Als man in Florenz und in Rom schon weiter fortgeschritten war, als dort die Gestalten auf den Bildern schon eine gewisse Bewegungsfreiheit erlangt hatten, malte man in Siena noch sauber und steif; und der heute durch Siena reisende Laie steht zum großen Teile dieser Kunst fremd gegenüber. Während das demokratische Florenz kühn mit den alten Überlieferungen brach und einem Höhepunkt der Kunst zuschritt, entwickelte sich die Malerei Sienas nach einem vollständig anderen Ziele hin, blieb gemessener und im Typus befangener als die Florentiner, brachte aber trotzdem Werke von hoher formaler Schönheit hervor. Ihre Schule geriet gerade deshalb in der Blütezeit der Renaissance in die Gefahr, keinen Fortschritt mehr zu erleben. Einfluß von außen, der sich günstig mit ihren Traditionen mischte, gab ihr aber in der Person Soddomas einen Ansporn zu neuer, frischer Tätigkeit. In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts hatte Siena mehrere bedeutende Künstler: Pacchiarotti, Peruzzi und Beccafumi.

1. Beccafumis Leben von der Geburt bis 1512.

Domenico Beccafumi, genannt Mecarino (Mecherino), war im Jahre 1486 als Sohn des Landmannes Jacomo Pacie in Valdibiena geboren, dem Landgute des Senesers Lorenzo Beccafumi, nahe dem Schlosse Montaperto, bei dem jene große Schlacht zwischen Florentinern und Senesern 1260 stattfand. Die Daten über seine Geburt und seinen Tod, ebenso wie über den Ort seiner Geburt variieren in den verschiedenen späteren Berichten, obgleich sie aus sicheren Seneser

Angaben festgestellt worden sind. Er soll schon gezeichnet haben, als er das Vieh auf die Weide trieb. Obgleich Vasari ein Freund des Seneser Goldschmieds Giulianò di Nicolo Morelli war, der mit Domenico sehr befreundet war, so ist doch seinen Berichten nicht zu viel Glauben zu schenken, da authentische Urkunden in Siena viele Tatsachen genauer und richtiger angeben. Was Vasari von der Kindheit Domenicos erzählt, ist — wie bei vielen anderen Jugendberichten von ihm — nur ein Märchen. Als Domenico erwachsen war, ließ ihn Lorenzo Beccafumi, der ein angesehener städtischer Beamter war (einer der acht Direktoren der offiziellen Feste und Gesandter Sienas in Florenz und beim Herzog Valentino), nach Siena kommen und gab ihn bei einem unbedeutenden Maler, dem Giov. Batt. Tozzo genannt Capanna, in die Lehre. Von seinem Wohltäter nahm er darauf den Namen Beccafumi an. Doch bald schon wohnte er, der immer Herr seiner selbst und nie abhängig war, in der Via Stalloreggi mit einem anderen ausländischen Maler, genannt Giovanni, zusammen, der Pinturicchio bei der Ausschmückung der Libreria del Duomo half und vielleicht ein Deutscher war. Woermann und Berenson halten ihn für einen Schüler Pacchiarottos, während Chledowski seinen ersten Lehrer irrtümlicherweise Mecherino nennt. In seine Jugendzeit fällt die segensreiche Herrschaft des Pandolfo Petrucci, genannt il Magnifico, die der Kunst in Siena eine hohe Blütezeit verschaffte. Perugino kam 1508 nach Siena, und seine wunderbaren Werke machten auf Beccafumi tiefen Eindruck. Doch darf Peruginos Einfluß bei weitem nicht so hoch angeschlagen werden, wie Jacob Burckhardt es tut. Beccafumi zeigt in zeitlich ganz auseinander liegenden Werken oft eine gewisse Nachahmung dieses oder jenes Meisters, ohne daß er seine individuelle Malweise darum aufgibt. Damit fand er zunächst in seiner Zeit große Anerkennung. Erst später hörte man auf, ihn als Maler hoch einzuschätzen. Man bewunderte Raffael zu sehr, als daß man ihn hätte beachten können. Raffael, der wie die großen Meister der Antike seine Werke nach dem Prinzip der reinsten Formenschönheit schuf, hat, einer idealen Stimme seines Inneren folgend, Madonnen gemalt, die über alles Irdische erhaben sind. Hier liegt ein großer Gegensatz zu Beccafumi. Dieser hat auch Gestalten von wunderbarer Schönheit geschaffen; dieses war aber eine heiße, irdische Schönheit. Der ganze Paganismus der Renaissance, der doch stets etwas Persönliches zu geben bestrebt war, bricht bei ihm durch.

Das ist es, was die Gestalten Beccafumis so anziehend macht. Gerade unsere heutige Zeitanschauung aber sucht ja wieder das Individuelle, Persönliche, wie es Beccafumi seinen Werken gab. Hat dieses rein Persönliche auch manchem seiner Werke geschadet, so hat es ihn doch wiederum zu Kunstschöpfungen veranlaßt, wie den »heiligen Michael« in Santa Maria del Carmine, »Christi Geburt« in San Martino, »die heilige Catharina« und »Christus in der Vorhölle« in der Accademia delle Belle Arti, den Fresken in der Sala di Concistoro und im Palazzo Bindi-

Sergadi, und endlich zu seinem Meisterwerke, wodurch er seinen Namen unsterblich gemacht hat, den herrlichen Marmor-Mosaiken auf dem Fußboden des Domes in Siena.

Es hat dem Rufe Beccafumis äußerst geschadet, daß er in vielen Werken, die die Seneser Kunst behandelten, nur nebenbei und oberflächlich berührt wurde. So entstanden viele Irrtümer. Schon Vasari (Vite) und der Padre della Valle (Lettere sanesi sopra le belle arti) sind nicht frei von Irrtümern, ebenso das Werk Hector Romagnolis. Die unrichtigsten Angaben aber sammelten sich in deutschen und französischen Künstlerlexikas an, wie z. B. in Dr. Naglers Künstlerlexikon und in der nouvelle biographie universelle von Firmin Didot frères, die unter der Leitung des Dr. Hoefer 1853 in Paris erschien und z. B. angab, Beccafumi sei in Genua gestorben. Ebenso ist es mit Strutts Biographical Dictionary. Jules Labarte (Histoire des arts industriels) steht allein da mit seiner Behauptung, Beccafumi sei 1488 geboren.

Ebenso kurz und unvollständig gingen Hippolyte Taine und Jacob Burckhardt über ihn hinweg. Deshalb soll diese Arbeit bemüht sein, auf persönlichem Studium der ihn betreffenden Urkunden und seiner Werke beruhend, zum erstenmal ein vollständiges und genaues Bild seines Lebens und seiner Werke zu geben.

Der Padre della Valle, der alte Schriftsteller der Seneser (1740—1794), hat Beccafumi zum Vorwurfe gemacht, daß er offen-sichtbare Fehler in seinen Werken, sowohl in der Zeichnung als in der Farbe, stehen gelassen habe. Diesen Vorwurf machte er dem großen Zeichner, dessen Kartons zu dem Domfußbdoden in der Akademie heute noch jedes kundige Auge entzücken; ihm, dem Meister der Farbengebung, und vor allem der Verkürzungen, die er so hervorragend geschickt anwandte, wie Tintoretto sie kaum besser hätte treffen können. Und doch liegt in dem Vorwurfe etwas Gerechtes. Es war ihm nicht gegeben, schöne Hände und Füße zeichnen zu können; andererseits war er sich auch sehr ungleich und hat der Nachwelt neben seinen Meisterwerken auch ziemlich mäßige Bilder überliefert.

Hinwiederum ist Vasaris Urteil lobend, der ihn noch über Pordenone stellt. Der Marquis d'Argens, der 25 Jahre Akademiedirektor am Hofe Friedrichs des Großen war, schrieb wieder schlecht, François Lacombe (1733—1795) wieder gut über ihn. So wechseln sich im Laufe der Jahrhunderte die allerwidersprechendsten Urteile über Beccafumi ab. Aber mit Recht erwähnt Romagnoli den Ausspruch: Il colorito di Mecherino è bello come la luce del sole, che sempre abbaglia, e cuopre le altre macchie del pittore. (Das Kolorit Mecarinos [der Beiname Beccafumis wegen seiner kleinen, unansehnlichen Gestalt] ist schön wie das Sonnenlicht, das immer blendet, und verdeckt die Fehler des Malers.) Das wunderbare Kolorit und der innere Gehalt seiner Bilder lassen uns über manche Schwäche gerne hinwegsehen. Wegen dieser zahlreichen sich grundsätzlich widersprechenden

Urteile über die Bedeutung unseres Meisters wollen wir nun seinen Lebensgang an der Hand der Dokumente der verschiedenen Archive in Siena verfolgen. (Ein großer Teil dieser Dokumente ist von Gaye, Carteggio II, von Gaetano Milanesi und von Borghesi e Banchi herausgegeben worden.)

Die erste sichere Tatsache aus dem Leben Beccafumis ist seine Romreise im Jahre 1510. Die Behauptung von Jansen (il Soddoma), Pacchia und Beccafumi hätten ihre künstlerische Ausbildung (vor 1512) in Florenz und Rom erhalten, entbehrt, soweit ein Aufenthalt Beccafumis in Florenz in Frage kommt, eines Beweises. In Rom malte damals Raffael in den Stanzen. 1511 hatte er die Schule von Athen beendigt. So hatte der junge Seneser Künstler reiche Gelegenheit, seinen Sinn für Schönheit ebenso wie seine Technik an den hervorragendsten Meisterwerken zu bilden. Den gewaltigsten und nachhaltigsten Einfluß aber übte Michelangelo auf ihn aus, der in eben diesen Jahren an der Decke der Sistina malte. Zwar merkt man Michelangelos Einfluß in den Werken Beccafumis nach seiner Romreise bis zum Jahre 1529 nur sehr selten, z. B. auf dem Bilde der Vermählung Mariae im Oratorio San Bernardino. Dann aber spürt man ihn so mächtig, daß Beccafumi in seinen späteren Jahren als ein Nachahmer michelangelesken Stiles angesehen werden kann. Da aber weder ein Dokument noch ein Schriftsteller eine zweite Romreise Beccafumis erwähnt, da es sogar ganz ausgeschlossen erscheint, daß er außer jener Reise 1510—1512 nach Rom und jener späteren 1541 nach Genua-Pisa je seine Vaterstadt verlassen hat, so ist nur anzunehmen, daß er in seiner Jugend in Rom Michelangelos Werke sehr gründlich studiert hat und nur durch Kopien und Zeichnungen später seine Kenntnis wieder aufgefrischt hat. Aber auch der Antike hat er ein lebhaftes Interesse entgegengebracht. Er wird sie nicht nur eingehend studiert haben, sondern wird auch Zeichnungen römischer Ruinen und Triumphbögen mit nach Hause gebracht haben, da die Hintergründe mancher Gemälde und Fresken (wie die Vermählung Mariae im Oratorium, die Geburt Christi in San Martino und seine berühmten Deckenfresken) römische Reminiszenzen zeigen. Auf jenem Buchdeckel in dem Stadtarchiv von Siena, der 1548 gezeichnet ist, sieht man sogar naturgetreu Palaestrina, Frascati und das Kolosseum, also 36 Jahre nach seinem römischen Aufenthalt. Diese Arbeit geht sicherlich auf Skizzen aus jener Zeit zurück. Das einzig beglaubigte Werk, das ihm in Rom zugeschrieben wird, ist eine Fassadenmalerei mit dem Wappen Julius II. im Borgo des Vatikans (Vasari V, p. 634). Die Annahme Crowe und Cavalcaselles (Band IV b), daß Beccafumi mit Soddoma zusammen Säle im Obergeschoß der Villa Farnesina ausgemalt habe, beruht unbedingt auf einem Irrtum. Weder spricht irgendein Dokument von einem späteren Aufenthalte Beccafumis mit Soddoma zusammen in Rom, und von einer Berufung durch Agostino Chigi, noch erwähnen die Werke von E. Maas (Aus der Farnesina, Hellenismus und Renaissance,

Marburg 1902) und von A. Venturi (La Farnesina, Collezione Edelweiß III, Roma 1890) etwas von Beccafumis angeblicher Tätigkeit in der Farnesina. Er kehrte 1512 aus Rom nach Siena zurück.

2. Seine Blütezeit von 1512 bis 1525.

Als Beccafumi in seine Vaterstadt zurückkehrte, waren große Veränderungen dort geschehen. Der Tyrann Pandolfo Petrucci starb 1512, worauf Feindseligkeiten jeder Art in der Stadt das Leben unsicher machten und die Ausübung der Kunst schädigten. Signorelli und Perugino hatten Siena verlassen. Pinturicchio starb 1513 im Elend. Doch erhielt der junge Künstler gleich in dem Jahre seiner Rückkehr den Auftrag, die Fresken in dem Treppenhause des Hospitals von Santa Maria della Scala zu malen. Nur noch die letzten Reste sind sichtbar, da man alles andere rücksichtslos weiß übertüncht hat. Wirklich erkennbar ist noch ein großes Fresko »die Heimsuchung«, der heilige Joachim und Sant' Anna und rechts daneben zwei sehr gut erhaltene Heilige, der Anfang eines zweiten Freskos, das durch Einsetzen einer Mauer ganz zerstört worden ist. Diese Wandmalereien sind noch in einem naiven freundlichen Stil gehalten. In demselben Jahre begann er die Fresken der Fassade der Casa dei Borghesi mit mythologischen Figuren zu schmücken. Er wollte sich mit Soddoma, der damals in Rom lebte, messen; denn Soddoma hatte kurz vor seiner Romreise die Fassade des Palastes Bardi gemalt, wofür er ein Rennpferd erhalten hatte. Die Zeitgenossen lobten beide Malereien sehr. Heute ist jedoch keine Spur mehr von ihnen erhalten.

Im folgenden Jahre 1513 malte Beccafumi die Heilige Dreieinigkeit, die sich jetzt in der Akademie befindet. In einem alten, schönen Rahmen sieht man ein dreiteiliges Gemälde, in der Mitte die Heilige Dreieinigkeit, Gott Vater mit einem überaus strengen Antlitz, wie es auf dem St. Michael-Bilde in del Carmine ähnlich streng wiederkehrt, und mit langem grauen Barte; der Heilige Geist als Taube und der gekreuzigte Christus mit Engeln. Jede Figur ist stufenweise vor und unter den anderen gruppiert. Die Farbentönung dieses Bildes ist gut und läßt erkennen, daß die beiden Seitenbilder, die je zwei Heilige (rechts Johannes den Evangelisten und St. Damiano, links Johannes den Täufer und San Cosmo) darstellen, wohl weit später gemalt worden sind, ja vielleicht nicht einmal von Beccafumi selbst. Denn wir treffen kein Bild Beccafumis aus jener Zeit, wo eine solche Farbentechnik angewandt ist, wie bei diesen beiden Seitenbildern, die übrigens mit dem Hauptbilde nicht zusammenhängen. Auch fehlt in den Dokumenten bei der Angabe des Bildes der sonst übliche Zusatz: con santi. Sondern wir erfahren nur, daß Giacomo Pacchiarotti das Bild, das für die Capella della Madonna del Manto im Hospital bestimmt war, auf 200 Lire einschätzte, die Beccafumi 1514 erhielt (Archivio dello Spedale di S. Maria della Scala —

Conti correnti H H carte 187). Seine Vermögenslage muß verhältnismäßig gut gewesen sein, denn wir erfahren (Archivio dei Contratti), daß er sich 1515 ein eigenes Haus in der Via dei Maestri kaufte. Auch sein Ruf als Maler muß in jener Zeit gestiegen sein, da er 1515 mit Pacchia zusammen berufen wird, die Wandbilder des Girolamo di Benvenuto in der Kirche di Fontegiusta abzuschätzen (Archivio dei Contratti. Rogiti di Ser Francesco Malizi. Lodi dal 1504 al 1515, No. 253). In diesem Jahre kehrte Soddoma gefeiert und berühmt aus Rom nach Siena zurück.

Seine Werke hatten schon lange die Bewunderung Beccafumis hervorgerufen, der emsig sie zu studieren begann. Soddoma übte tatsächlich den nachhaltigsten Einfluß auf ihn aus, und seine folgenden Werke zeigen in manchem Zuge, was er von Soddoma gelernt hatte. Im Charakter waren sie grundverschieden. Denn während Giovann' Antonio einen heftigen und leichtlebigen Charakter besaß, ausschweifend lebte und die Jeunesse dorée der Stadt stets in seinem Gefolge hatte, was ihm den wenig ehrenvollen Beinamen Soddoma eintrug, lebte Beccafumi, der von mildem, gütigem Wesen war, still und zurückgezogen einen gesitteten christlichen Lebenswandel und widmete sich ganz seiner Kunst. Vielleicht liebte er die Einsamkeit zu sehr, teils aus Neigung zu ungestörter Arbeit, teils aus Abneigung gegen das damalige politische Getriebe.

Den Einfluß Soddomas zeigen die vier vortrefflichen Bilder, die im Zimmer des Waisenhausvorstehers hängen. Es sind vorzüglich erhaltene kreisrunde Bilder in wertlosen Rahmen. Das eine stellt den toten Christus dar, gestützt von zwei Engeln. Das zweite zeigt die Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes. Ist die Madonna hier auch wenig ansprechend gemalt, so sind die beiden Knaben doch wieder reizend getroffen, zwei fröhliche naive und doch ausdrucksvolle Kinderköpfe. Vorzüglich sind die beiden letzten Bilder: St. Andreas, der sich auf sein Kreuz stützt, und St. Hieronymus mit dem Löwenkopf an der Seite. Beides sind ernste, schöne Greisenköpfe. Man sieht, daß Beccafumi keine naturalistische Neigung hatte, daß er alles Häßliche, wenn es auch noch so der Natur entspräche, mit feinem ästhetischen Sinne vermied und seinen Heiligen gern einen schönen, wenngleich manchmal etwas süßlichen Charakterkopf gab, den er in unzähligen Variationen beherrschte.

Beccafumis Hauptstärke liegt in den Köpfen und Gestalten der Kinder und Putten einerseits, der Greise andererseits. Weil seine Kindergestalten an der Decke der Sala di Concistoro, auf dem Madonnenbilde im Waisenhause und in San Martino durch ihre liebliche Munterkeit das allgemeine Entzücken erregten, ist ihm schon früh der Titel des Correggio dell' Italia inferiore beigelegt worden (Lanzi). Auch in seinen Greisenköpfen entfaltet er all seine Kunst. Er hat nie den Naturalismus gesucht und abgehärmte, magere, häßliche Männer geschaffen. Er suchte vielmehr danach, wirklich schöne, stattliche Gestalten mit

leuchtenden Augen zu malen, die ihr weißes Haar mit Stolz und Würde tragen, Greise, wie sie heute noch in Siena oft genug zu sehen sind. Erst in seinen späteren Bildern tritt der maskenhafte Gesichtsausdruck sehr störend auf und die Neigung, sich selbst zu kopieren, wo zumal Engelfiguren einen manierierten Zug erhalten. Aber Kinder und Greise gelangen Beccafumi so vorzüglich, daß man annehmen muß, er habe ihnen eine ganz besondere Liebe und Sorgfalt entgegengebracht. Doch treffen wir auch auf schöne Jünglingsgestalten, wie auf dem St. Michael-Bilde in Santa Maria del Carmine, und auf schöne Jungfrauen, wie auf den Bildern »Christi Geburt« in San Marino und »Christus in der Vorhölle« in der Akademie, wo ein vortrefflicher, lieblicher Mädchenkopf rechts am unteren Rande des großen Bildes die Aufmerksamkeit fesselt. So vollendet die Schönheit dieser Köpfe ist, so ist es doch eine heißblütige, charaktervolle Schönheit, die ganz in den Leidenschaften dieser Erde wurzelt, im Gegensatz zu den geistigen, makellosen Gestalten Peruginos oder Raffaels.

Um 1515 schuf Beccafumi eins seiner gelungensten Werke: »Die heilige Catharina von Siena erhält die Wundenmale Christi«, das für die Sakristei des Klosters Mont' Oliveto bestimmt war und heute in der Akademie hängt. Caterina Benincasa, die Tochter des Färbers Jacopo, war eine geistreiche und wohltätige, durch ihren Lebenswandel und ihre schöne, beredte Sprache berühmt gewordene Jungfrau Sienas, die infolge einer mystischen Eingebung nach Avignon reiste und den Papst Gregore XI. im Jahre 1377 durch ihre Beredsamkeit veranlaßte, seinen Sitz wieder nach Rom zu verlegen. Sie starb 1380 in hohen Ehren und wurde 1461 von Pius II. (dem berühmten Enea Silvio Piccolomini aus Siena) heilig gesprochen. Schon 50 Jahre darauf war ihre Verehrung in der Toscana allgemein, und Beccafumi nahm sie gern zum Vorwurf. da sein Bild für die Nonnen von Mont Oliveto bestimmt war. Dies Bild ist von einer großen Schönheit und Ruhe. Die heilige Catharina kniet entzückt vor dem Kruzifix, von wo eine Lanze ihr Hände, Füße und Busen fast unsichtbar durchbohrt. Aber die Entzückung auf ihrem Antlitz ist gleichzeitig von einer ruhigen Würde. Mit großer Kunst ist ihr Auge gemalt. Obgleich der Augapfel nur wenig sichtbar ist, so scheint es doch, als ob man tief in ein schwärmerisches Auge hineinschaue. Eine mächtige Renaissancehalle bildet den architektonischen Schmuck und umrahmt die kniende Figur. Vorne an den Pfeilern der Halle stehen rechts und links die großen Gestalten des heiligen Hieronymus in langem roten Kardinalsmantel und des heiligen Benediktus in weißem Ordenskleid. In der Höhe des Gewölbes schwebt auf Wolken die Madonna mit dem Jesuskinde und Engeln. Im Hintergrunde, von dem sich der Kopf der Heiligen scharf abhebt, breitet sich hell und klar unter blauem Himmel eine anmutige Landschaft aus dem Arbiatale aus. Hatte Leonardo ja doch den Malern Italiens schon Liebe zur Landschaft beigebracht und Beccafumi folgte ihm mit feinem Verständnis. Ein anderer Maler,

und zwar der Florentiner Albertinelli scheint aber Beccafumi zu der Komposition dieses Bildes besonders angeregt zu haben. Albertinellis Gemälde: Visitation, das 1503 gemalt war, zeigt zum ersten Male in solcher Bestimmtheit zwei Personen, die beiden Frauen, vor einer dunklen Renaissancepilasterhalle, mit scharf vom hellen Hintergrunde abgehobenen Köpfen. Diese ganz eigene Verwendung des Motivs dürfte Beccafumi gekannt haben. Zwar stellt er die heilige Catharina in die Halle selbst hinein, flankiert aber die beiden einrahmenden Eckpilaster mit den großen Figuren der beiden Heiligen. In der Farbengebung aber bilden die beiden Werke einen merklichen Unterschied. Denn während Albertinellis beide Frauen in farbigen Gewandungen vor dem dunklen Bogen stehen, herrscht auf Beccafumis Altarbild die diskrete Farbe des weißen Benediktinerordenskleides, die nicht von dem blauen Mantel der Madonna und dem roten Mantel des heiligen Hieronymus übertönt wird. Die vierte Heiligenfigur, die im Hintergrunde rechts in Schlaf versunken erscheint, wirkt als Gegenstück gegen die mehr links kniende Heilige. Hände und Füße sind auf diesem Bilde mäßig geraten; doch sagt selbst der Padre della Valle, der sonst Beccafumi nicht wohl will, von diesem technisch und perspektivisch hervorragenden Bilde, hier sähe man einen großen Dichter, reich an Phantasie und Ausdruck. So hatte Beccafumi mit kaum 28 Jahren schon den Höhepunkt seiner Kunst erlangt. Zur Predella dieses Altarbildes gehören die drei kleinen Temperabildchen, die Szenen aus dem Leben der Heiligen darstellen; Vasari lobt sie sehr, sie sind jedoch heute so verdorben, daß sie keinen Anspruch mehr auf Schönheit machen können. Im Jahre 1515 malte er für das Handelsgericht (die Mercanzia) von Siena die Apostel Petrus und Paulus, die heute in der Taufkapelle San Giovanni Battista zu sehen sind. Dies sind die Jugendwerke Beccafumis. Die vollzählige Angabe dieser Werke ist in keiner Abhandlung über Beccafumi enthalten, auch nicht in Bernh. Berensons Buch, das noch die meisten Werke Beccafumis anführt, aber wahllos und ohne chronologische Ordnung eigene Werke und Werke in seinem Stile zusammenstellt. Jacob Burckhardt spricht davon, daß Peruginos übermäßiger Einfluß den Jugendwerken Beccafumis eine so starke perugineske Prägung verliehen habe, daß man oft ihre Bilder verwechselt habe. Für den aber, der Beccafumis Jugendwerke betrachtet, ist diese Annahme vollkommen haltlos und unbegründet. Im Gegenteil wurde er ein immer größerer Nachahmer Soddomas, den er an Schönheit und Form zu erreichen ständig mehr anstrebte. Am deutlichsten sieht man dies an den Fresken im Oratorio di San Bernardino.

Im Jahre 1517 bekam er den Auftrag für drei Fresken im Oratorium di San Bernardino, das er in Konkurrenz mit Soddoma und Girolamo del Pacchia ausmalen sollte. Er entledigte sich dieses Auftrages nur insoweit, als er bis 1518 das Fresko »Vermählung Mariae« und »den Tod Mariae« fertigstellte, das Altar-

bild in Tempera dagegen erst 1537 malte. 1518 erhielt er 30 Dukaten für jedes Bild (Archivio del Patrimonio Ecclesiastico, Compagnia die San Bernardino, Registro C III. Entrata e Uscita dal 1515 al 1531 a carte 38). Diese Fresken können sich neben den Werken Soddomas gut sehen lassen, wie Chledowski sagt; denn sie zeigen eine gute Komposition, eine glückliche Anordnung der Figuren. Zunächst sehen wir links vom Altare »die Vermählung Mariae«, die noch das beste ist. Wie manche Werke Beccafumis zeigt auch dieses die Eigentümlichkeit, von nahe gesehen bedeutend schöner zu wirken, als von weitem. Der verschämt dreinblickenden Jungfrau steckt der greise Joseph den Ring an den Finger. Dahinter erhebt sich eine wunderschöne Renaissancepforte und eine halbrunde römische Säulenhalle, die sich dunkel gegen den hellen Hintergrund abhebt. Rechts im Winkel springt, wie auf vielen Bildern der damaligen Zeit, ein kleiner weißer Hund, der einem niedlichen Knaben das Bein leckt. Die Figur des Mannes mit dem langen Barte neben Joseph erinnert in der Haltung des Kopfes und des muskulösen rechten Armes lebhaft an Michelangelos Moses und zeigt Beccafumis Abhängigkeit von dem großen Florentiner schon in diesen Jahren, wenngleich vereinzelt nur, da die wahre Nachahmung erst ungefähr 1529 begann. Das zweite Fresko »Mariae Tod« ist an Wert das geringste der beiden Bilder. Da Jesus aus geöffnetem goldenen Himmel herabschwebt, so ist über das ganze Bild ein Goldton gebreitet. Einzelne Porträte dieses wenig ansprechenden Bildes hat Beccafumi aber wieder vorzüglich getroffen, wie z. B. den alten Bettler links in der Ecke oder das Antlitz der sterbenden Maria selbst. Beccafumi sah an den Fresken Soddomas an seiner Seite, wie vorzüglich bei Soddoma isoliert dastehende Figuren wirken können. Da er eifrig bestrebt war, ein würdiger Rivale Soddomas zu werden, so ahmte er hier und auch später oft diese Art nach. Es gelang ihm bei der linken Eckfigur auf dem ersten Fresko weniger als bei diesem alten Bettler an der Bahre Mariae.

In den Jahren 1518 oder 1519 malte Beccafumi eine letthera (Bettstatt) für Francesco Petrucci. Sie wurde von Soddoma und Giovanni di Lorenzo auf 175 Dukaten eingeschätzt. Man darf dabei nicht an eine gewöhnliche Bettstatt denken. Es war ein reich mit Figuren und Säulen verziertes Prunkbett, das ein bemaltes Kopfende hatte, von wo ein ebenfalls bemaltes Gesims rings um die Stube lief. Die Hauptfarben waren blau und gold. Francesco Petrucci wurde als Rebell aus der Stadt vertrieben und seine Güter konfisziert. Er hatte Beccaffumi aber nur 107 Dukaten gezahlt. Deshalb richtete Beccafumi an den Rat der Stadt am 6. August 1526 ein Bittgesuch (Archivio di Stato. Biccherna. Suppliche 1526) um Auszahlung des Restbetrages, da ja die Stadt Petruccis Güter konfisziert habe. Aus diesem Schreiben und dem des die Sache vertretenden Advokaten (Archivio dei Contratti, Rogiti di ser Girolamo Ottaviani, filza degli atti della Mercanzia) wissen wir um die blaugoldene Bettstatt. Gaetano Milanesi, der mit so bewundernswürdiger Sorgfalt die Dokumente der Seneser Archive heraus-

gegeben hat, kannte das erstgenannte Schreiben nicht und nahm deshalb fälschlich an, daß Beccafumi für dieses Geld dem Petrucci vielleicht den Palast mit Fresken geschmückt habe, und denkt dabei an die Deckenfresken im Palazzo Bindi-Sergardi. Diese wurden aber 5 Jahre später in Auftrag gegeben und von keinem Petrucci, sondern von Marcello Agostini. Aus einem Dokument des Staatsarchivs zu Florenz (Carteggio universale mediceo, filza 1361, s. n.) erfahren wir, daß der Graf von Villa Mediana 1615 von Agostino Bardi zwei Kopfenden einer Bettstelle kaufte, auf denen je ein liegender weiblicher Akt mit spielenden Putten gemalt war. Das Urteil, das Eugenio Casanova darüber an den Sekretär des Großherzogs schrieb, lautet sehr abfällig, da die Malereien nicht nur schlecht erhalten, sondern auch wieder übermalt seien. Dies wird vielleicht im Zusammenhang mit jenem für Petrucci gemalten Prunkbett stehen.

Das Jahr 1518 war aber noch in anderer Hinsicht für Beccafumi ein fruchtbares. Denn in diesem Jahre begann er sein großes Lebenswerk, die Mosaike des Marmorfußbodens im Dom. An diesem Wunderwerke, das der italienische Kunsthistoriker Graf Leopold di Cicognara (1767—1834) den wertvollsten Mosaiken Athens und Roms gleichstellt, hat Beccafumi mit Unterbrechungen bis 1547 gearbeitet. Unbestreitbar bleiben diese Mosaike, die in riesenhaften Dimensionen eine stolze mannigfache Sammlung von unzähligen Bildern in weißem, grauem, grünem, gelbem und rötlichem Marmor darstellen, eines der größten Kunstwerke der Renaissance. An dem gesamten Fußboden des Domes haben 200 Jahre lang (von 1369—1550) viele Künstler gearbeitet; aber Beccafumi gebührt der Ruhm, die hervorragendsten Mosaikbilder geschaffen zu haben. Es ist nicht immer in derselben Art und Weise an den Marmormosaiken gearbeitet worden. Ursprünglich in Niello- oder Sgraffitomanier, erhielten die Bilder als Hintergrund einen Himmel aus schwarzem Marmor, während Figuren und Erdboden aus weißem Marmor bestanden. Die Zeichnung auf diesem wurde durch kleine Punkte dargestellt. In der Opera del Duomo sind die ältesten Mosaike in dieser Art, auch die von Antonio Frederighi (1475), dem Schüler Jacopo della Quercias, noch zu sehen. Doch bald machte man Fortschritte in der Kunst der Tarsia und stellte Schatten durch eingelegten farbigen Marmor dar, so daß wahre Inkrustationen entstanden, deren Übergänge so fein sind, daß man lange Zeit glaubte, es sei weißer, aber farbig-geätzter Marmor. In dieser Art sind die Moses- und Abrahammosaike von Beccafumi hergestellt. Da man sich zunächst noch davor scheute, kleinere, feinere Einzelheiten darzustellen, so erhielten sie alle das Aussehen, als ob eine geniale Hand mit sicheren Pinselstrichen von dunkler Tusche diese Gestalten gezeichnet hatte. Dann zeigte sich öfter verschiedenfarbiger Marmor. Endlich wandte Beccafumi die vollendetste Art an, nämlich die Linien auf den Mosaiken durch eingelegte schwarze Marmorstreifen darzustellen und die Bilder aus Marmorstücken zusammenzusetzen (commettere), was man opus sectile nennt.

So erhielten die Mosaike die höchste Mannigfaltigkeit und Ausführlichkeit wie wahre Gemälde. Darum erreichen sie ihre beabsichtigte Wirkung auch nur, wenn man sie von oben betrachtet, während sie doch eigentlich für das Auge des neben ihnen Stehenden berechnet sein sollen (Chledowski).

Ein Dokument vom 11. März 1519 erzählt uns, daß Beccafumi als erste Arbeit den Karton gezeichnet habe, »della storia che va in Duomo sotto la pupola«. Diese Angabe ist sehr unbestimmt. Unter der Kuppel befindet sich nur das große Sechseck mit der Geschichte von Elias und Ahab, das aus sieben sechsseitigen Mosaikblidern und sechs kleineren Rautenvierecken besteht und einem reichen Ornamentrahmen. Da er aber 1521 für drei dieser Mosaiksechsecke 224 Lire und 1524 für ein viertes und zwei Rautenvierecke und den Ornamentrahmen 84 Lire erhielt (Archivio dell' Opera del Duomo. Libro di 3 Agnoli a carte 94 e a 147), so kann mit der ersten Zeichnung eventuell nur eines der drei übrigbleibenden Sechsecke und ein Rautenviereck gemeint sein, wofür ihm 6 Golddukaten (43 Lire 10 Soldi) gezahlt wurden. 1520 erhielt Beccafumi wiederum 70 Lire für »delle storie di pegnie«. (Im selben Archiv, Libro verde di 2 Angeli dal 1511 al 1520 carte 477.) Jules Labarte in seiner Histoire des arts industriels au moyen-âge (Paris 1866) vol. 4, nimmt ebenfalls an, daß Beccafumi mit den Geschichten von Ahab und Elias angefangen habe, welcher Ansicht auch Seidlitz folgt. Es ist — einerseits nach den Preisen zu urteilen, andererseits nach dem Zusatz, daß er 1524 das letzte Tondo gezeichnet habe — wohl anzunehmen, Beccafumis erste Zeichnung habe eine Geschichte von Ahab und Elias zum Vorwurfe gehabt. Die Reihenfolge läßt sich nicht mehr feststellen, außer, daß das letzte Tondo die Begegnung Ahabs mit Elias darstellte. Die Unsicherheit beruht nur in der Feststellung, welche Zeichnung Beccafumis in dem Dokument vom 11. März 1519 gemeint ist. Ein Artikel (Ls. gezeichnet) im V. Bande der Miscellanea Storica Senese spricht ohne weiteres dem Beccafumi jede Tätigkeit an den Marmormosaiken Elias und Ahab ab und schreibt diese dem Giov. Battista di Girolamo Sozzini, einem Schüler Beccafumis, zu, der sie 1562 ausgeführt hätte. Aber der Verfasser dieses Artikels irrt sich sowohl darin, wenn er sich auf eine Angabe des Scipione Bargagli (Le Imprese, Venezia 1594) beruft, als auch wenn er jenes Dokument (Archivio dell' Opera del Duomo, Libro d'entrata e uscita 1562 u. 131. c. 33 A) — nach welchem besagter Sozzini 75 Soldi für Karton und Zeichnung von vier Geschichten von Elias in vier Mandorlen erhält — so auslegt, als ob damit gesagt wäre, daß Sozzini also sieben Sechsecke und sechs Rautenvierecke (es gibt gar keine Mandorlen in dem großen Hexagon) ausgeführt hätte. Die ganze Behauptung, so weit sie auch zu halten versucht ist, wäre nicht aufgestellt, wenn der Verfasser Ls. die Dokumente (Archivio del Opera del Duomo. Libro di tre Agnoli a carte 94 e a 147) gelesen hätte, nach denen bewiesen ist, daß die Zeichnung der Sechsecke und Rautenvierecke, folglich zeichnerisch auch die

ganze Anlage des Hexagons, von Beccafumi herrührt, und zwar vor das Jahr 1524 fällt.

Unstreitig gehört dieses große Mosaiksechseck zu den schönsten seiner Art. Man betrachte einmal den Kopf des Propheten auf jenem Bilde »Ahabs Opfer«. Mit ganz wenigen Strichen ist er gezeichnet und doch wie ausdrucksvoll und schön. Die Handlung stellt ungefähr den Augenblick dar, wo Elias (Kapitel 18 des ersten Buches der Könige) die Baalspriester verspottet. Die anderen Bilder stellen die Begegnung zwischen dem König und Elias dar, Elias Opfer, wo das Feuer des Herrn vom Himmel fällt (das in weinrotem Seneser Marmor inkrustiert ist) und die Tötung der falschen Propheten; auf dem vierten Bild prophezeit Elias dem Ahab sein Ende, auf dem fünften Bilde fährt Elias im feurigen Wagen gen Himmel. Eines der stimmungsvollsten ist das 1878 nach den Originalzeichnungen in der Akademie von Alexander Franchi und Leopold Maccari renovierte und hierbei erst vollendete letzte Mosaik »Ahabs Tod«. Auf einem Streitwagen, der mit kräftigen, schönen Rossen bespannt ist, sitzt der König, den ein Pfeil in der Seite tödlich verwundet hat, während die Hunde kommen, wie es Elias prophezeit hatte, und sein Blut lecken. In der Ferne sieht man die Berge Judäas, davor das Schlachtfeld, gefallene Krieger und Pferde. Auch das renovierte Bild von Elias Himmelfahrt zeigt große Poesie und bewahrheitet jenes Wort vom Padre della Valle, daß Beccafumi ein großer Dichter sei. Die Rautenvierecke ringsum zeigen Szenen aus der Tätigkeit des Propheten. Bemerkenswert ist hierbei der Kopf des greisen Propheten bei der »Erweckung des Sohnes der Witwe«. Welch ein Ausdruck des Schmerzes liegt auf dem Antlitz des im Gebet ringenden Mannes!

Aber nicht allein an diesen Mosaiken hat Beccafumi in den Jahren 1518 bis 1525 gearbeitet. Ein Dokument des Archivio del Patrimonio Ecclesiastico (Entrata e Uscita della compagnia di Santa Lucia, Registro D III, carte 2) bekundet, daß er 1521 für die Brüderschaft von Santa Lucia einen kunstvollen Katafalk hergestellt habe. Aus einer späteren Vermögenserklärung erfahren wir, daß sich Beccafumi in diesem Jahre zum ersten Male verheiratet hatte. Seine Frau Andreoccia schenkte ihm 1522 eine Tochter und einen Sohn Adriano. Interessant ist aus dieser Zeit noch, daß Beccafumi 1524 berufen wurde, die »Taufe Christi« im Baptisterium San Giovanni von Rafaello Puccinelli zu schätzen. (Archivio dell' Opera del Duomo. Libro de' tre Agnoli a c. 146.) Denn dieses Bild zeigt nicht nur stark Beccafumis Einfluß, sondern ist in Formgebung und Bewegung der Figuren natürlicher und ruhiger als die Seneser Schule es liebte, und spricht deutlich von einem Studium Albertinellis. Da nun auch Beccafumi bei seinem Altarbild der heiligen Katharina Albertinellis Einfluß verrät, so sieht man, wie nicht nur Beccafumi, sondern auch der hier von ihm abhängige Rafaello Puccinelli dem Florentiner gefolgt ist. Die Jahre 1523 bis 1525 waren für Beccafumi äußerst fruchtbar. Denn 1523 malte er für die in

diesem Jahre gestorbene Anastasia di Nanni Marsigli das Altarbild »Christi Geburt« in der Kirche San Martino. Die Jungfrau Maria hat das längliche schmale Gesicht, das Beccafumi ihr gerne gibt und das erst in Nahsicht zur vollen Wirkung gelangt. Das Bild ist stark nachgedunkelt und hat unter der Zeit sehr gelitten. Trotzdem bleibt als eine unvergleichlich schöne Erscheinung der hinter dem Kinde kniende Engel bestehen, der mit lieblichem entzückten Gesichtsausdruck zu dem alten Josef aufschaut. Sehr auffallend ist dabei, daß entgegen dem Brauche der alte Joseph links im Vordergrunde eine der Hauptfiguren bildet, während doch fast durchgängig die Maler der Renaissance die Gestalt des Joseph nachdenklich brütend in den Hintergrund verlegten. Den Hintergrund bildet hier ein düsterer römischer Triumphbogen, über dem vier Engel in der graziösesten Weise in leichtem Reigen schweben und sich an den Händen halten. In dem Kreise, der sich durch ihre Arme bildet, erscheint der heilige Geist in Gestalt einer lichtausstrahlenden Taube. Man kann nicht umhin, hier an den Engelreigen auf Botticellis letztem gleichnamigen Gemälde vom Jahre 1510 zu denken. Über dem Ganzen liegt eine selige Heiterkeit und Anmut. Umgeben ist dieses Bild von einem prächtigen Renaissancerahmen aus Marmor von Lorenzo Marrina (1522), der seiner würdig ist. Noch niemals ist wohl dieses liebliche Gemälde photographiert worden, da die Kirche ganz finster ist und es stark nachgedunkelt ist. Einen ganz bestimmten Frauentypus wendet Beccafumi auf seinen Werken an, wodurch man sie stets leicht unterscheiden kann. Es ist ein langgestrecktes spitznasiges Frauenantlitz, das in den mannigfaltigsten Stellungen und Ausdrücken wiederkehrt. Ja sogar die acht Engel der Bronzeleuchter an den Altarsäulen des Doms tragen diese Züge. Hiermit ist aber nicht der Typus der Gräfin Piccolomini gemeint, die ihm auf dem Spurius-Meliusbilde in der Sala di Concistoro und dem Scipio-Africanus-Bilde im Palazzo Bindi-Sergardi und zur Eva auf dem Bilde »Christus in der Vorhölle« Modell gestanden haben soll und woraus gefolgert wurde, sie sei seine Geliebte gewesen.

Gleich nach Beendigung dieses großen Altarbildes begann Beccafumi ein ähnlich großes Werk »den Sturz der Engel«. Wofür dieses Werk zunächst bestimmt war, läßt sich heute schwer entscheiden. Die Annahme, daß es für die Kirche Sta Maria del Carmine gemalt sei, entbehrt eines Beweises. Diese Annahme ist wohl entstanden, weil er den St. Michael, der denselben Vorwurf behandelt, für diese Kirche geschaffen hat. Aus einem Dokument im Archivio dello Spedale (Libro delle Spese fatte per la fabbrica della chiesa della Madonna delle Fornaci dall' anno 1522 al 1524 carte 40) würde man schließen können, daß das große Altarbild vom Hospital Sta Maria della Scala, für das Beccafumi schon seit 1512 öfters gemalt hatte, in Auftrag gegeben war, und zwar für die damals im Bau befindliche Kirche della Madonna delle Fornaci in der Nähe von Siena. Er erhielt im Juni 1524 für das Werk 329 Lire. Wir wissen nur, daß

das Bild schon früh in der Kirche des Hospitals Sta Maria della Scala gehangen hat, von wo es dann in die Akademie gebracht wurde. Es stellt ein wirres Durcheinander von Figuren dar. Mitten im oberen Teile des Bildes schwebt auf einer Wolke der Erzengel Michael mit erhobenem Schwerte, aber mit weichlichen Gesichtszügen. Zu seinen Seiten treiben schwertbewaffnete Engel die Scharen der bösen Engel in die Tiefe. Zu den Füßen des Erzengels sieht man ein gräuliches Ungeheuer, das einem riesigen Tintenfisch ähnelt. Unten ist die wahre Hölle in Flammen, wo sich mehrere ausdrucksvolle Jünglingsgestalten mit verzweifelten Gebärden bewegen. Trotz einzelner schöner Züge wirkt das ganze Bild wenig einnehmend.

Im Jahre 1524 begann Beccafumi im Palast des Marcello Agostini, der heute im Besitz der Bindi-Sergardi ist, die Fresken, die zu seinen vortrefflichsten Malereien gehören. Sie sind klein und deshalb vorzüglich in der Zeichnung und Kolorit; denn »essendo veramente lo stile di Mecherino come un liquore che chiuso in piccol vetro mantiene la sua virtu, trasportato in maggior vaso svapora e perde« (der Stil Beccafumis ist wie ein Likör, der, in kleinem Gläschen eingeschlossen, seinen Wert behält, in großem Glase aber verdampfend ihn verliert) ist eine von den treffenden Kritiken Hector Romagnolis. Zweimal, im Jahre 1759 und 1812, wurden diese Fresken restauriert. Sie stellen Szenen aus der Geschichte und den Sagen des Altertums dar; auf dem Bilde »Scipio Africanus« soll die erbeutete Frau (Sophonisbe) zur Rechten, die ihrem Gatten zurückgegeben wird, die Gräfin Piccolomini, seine Gönnerin, zum Modell gehabt haben. Ein anderes Fresko dort ist sehr interessant: Im Tempel der Juno links im Vordergrunde sitzt der »Maler« als Meister der Kunst und zeichnet seine berühmte »Helena«. Acht nackte Mädchen umgeben ihn im Kreise, während die neunte zu seinen Füßen liegt. Von jeder dieser neun Gestalten, der Zahl der Musen, wählt der Maler immer das Schönste und Fehlerloseste und zeichnet so »seine Helena«. Schön wirkt dazu der Säulentempel im Hintergrunde. Dieses Bild spielt auf die Erzählung an, daß der Maler Zeuxis von Heracleia sich fünf der schönsten Mädchen (nicht neun, wie Beccafumi malte) als Modelle habe vorführen lassen, als er für Agrigent eine Venus und als er für Kroton seine Helena malte, von der eine Kpoie noch später im Portikus des Philippus in Rom existiert haben soll. Auf einem anderen Fresko sieht man Poseidon, der mit dem Dreizack die Erde schlägt, worauf ihr ein Roß entspringt, während Athene einen Ölbaum hervorwachsen läßt. Die symbolischen Figuren und Putten dieses Bildes sind vielleicht zum Teil von der Hand von Schülern gemalt. Auch ein anderes Fresko zeigt Pallas Athene, nämlich ihre Geburt aus dem Haupte des Zeus. Es liegt nicht unbedingt außerhalb aller Möglichkeit, anzunehmen, daß Marcello Agostini dem Künstler diese zu malen auftrug, da er an die beiden Giebelfelder des Parthenon hierbei dachte, die den Italienern der Renaissance wenigstens durch Schriften

wohl bekannt waren. Überhaupt läßt sich annehmen, daß Agostini dem Maler die Figuren vorgeschlagen hat, die ihm aus seinem Studium des klassischen Altertums besonders gefielen. In dem Saale sieht man noch auf den vielen anderen kleinen Fresken Hercules, Regulus, Cato Uticensis, die drei Grazien, Zaleucus, den süditalienischen Lokrerfürsten, der sich und seinen Sohn bestraft, das Urteil des Paris, Mucius Scaevola, den Brand Trojas, den Sturz der Giganten, die Sintflut Deucalions und den Schwur Hannibals. Die letzte dieser Lünetten ist perspektivisch von schöner Wirkung: ein bewundernswürdiger Hintergrund, der hell gegen den dunklen Vordergrund wirkt, wo Hamilkar in würdiger Haltung steht; zu den Stufen des Altares sieht man den Knaben Hannibal, der ewige Feindschaft gegen Rom schwört. Dieses sind die 1525 vollendeten Fresken des Palazzo Bindi-Sergardi in der Via de' Pellegrini in Siena, der sich jetzt in Privatbesitz befindet.

Das letzte Werk aus diesem Jahre war der Karton zu dem Mosaik »Moses schlägt Wasser aus dem Felsen«. Wir erfahren dies aus einem Dokument im Archivio dell' Opera del Duomo (libro di tre Angeli, debitori e creditori a 341). Dies Mosaik stellt Moses dar, wie er Wasser aus dem Felsen schlägt und das Volk in verschiedenen malerischen Gruppen sich nach rechts und links erstreckt. (17. Kapitel der Exodos.) Interessant ist es, die Stellung der Trinkenden zu studieren. Eine größere Mannigfaltigkeit hätte überhaupt nicht erreicht werden können. Neben den kniend oder lang hingestreckt oder aus Schalen Trinkenden ist rechts eine jener kleinen echt beccafumischen Gruppen, nämlich es hockt da ein kleiner Knabe, der den Kopf eines Hündchens, das nicht mehr trinken will, ins Wasser taucht. Dies Mosaik in der Form eines länglichen Rechtecks befindet sich im Dom vor den Stufen des Altarraumes zwischen den beiden großen Säulen, die die Kuppel stützen. Vasaris Beschreibung ist so trefflich, daß man ihr nichts hinzuzufügen braucht.

Eine so reiche Tätigkeit hatte Beccafumi in diesen 13 Jahren seit seiner Rückkehr aus Rom entfaltet. Er hatte Altarbilder und Fresken gemalt, er hatte die Kartons zu den Mosaiken gezeichnet und auch an Katafalken und Bettstellen gearbeitet. Auch fällt manche der später ohne Jahreszahl erwähnten »heiligen Familien« wohl in diese Zeit.

3. Die Zeit von 1526 bis 1540.

Am 27. Juli 1526 schlugen die Seneser in der blutigen Schlacht an der Porta Camollia die vom Papst Clemens VII., ihrem grimmigen Feinde, unterstützten verbannten Noveschi und die Florentiner. Und 1527 nahmen die Truppen Carls V. Rom ein und plünderten es. So kommt es, daß wir von Beccafumis Tätigkeit in diesen Jahren innerer und äußerer Wirren nichts wissen. Erst aus dem Jahre 1528 erfahren wir wieder von ihm, daß Beccafumi mit Salvadore di Filippo

Bandini zusammen eine Madonna Pacchiarottis in Sta Maria a Tressa (bei Siena) abschätzen mußte. Beide gaben ein sehr tadelndes Urteil ab und schätzten sie nur auf 30 Lire ein. Das Bild Pacchiarottis existiert heute nicht mehr. Die Urkunde hierüber ist von Beccafumi eigenhändig geschrieben und liegt im Archivio dei contratti, lodi di ser Francesco Figliucci, filza 4 a No. 996. Bemerken möchte ich hierbei, daß fast alle die zahlreichen Lodi (Abschätzungen) der Werke anderer Meister, zu denen Beccafumi zugezogeen wurde, von Beccafumi eigenhändig geschrieben sind, und zwar in sauberer, guter Handschrift, wie sie damals unter Künstlern selten war.

In diesem Jahre 1528 malte er auch ein Altarbild für die Kapelle der Gambassi in Santo Spirito. Da das Bild sowohl wie die Predella reichen Goldschmuck trug, wurde es auf 100 Dukaten eingeschätzt (Archivio del Patrimonio Ecclesiastico. Convento di Santo Spirito, Registro H VII. Quinterno di Ricordi della Sagrestia). Dieses von Vasari erwähnte Gemälde hängt heute in der dem Publikum unzugänglichen Privatgalerie des Grafen Chigi Sarracini im Palazzo Sarracini (Via di Città Siena). Es zeigt die Madonna mit dem Christuskinde auf dem Arm, das sich mit der heiligen Katharina von Siena verlobt. Zu den Seiten stehen die Heiligen San Bernardino, San Francesco, San Girloamo und Sta Caterina vergine e martire im Vordergrunde aber stehen Petrus und Paulus auf einigen Treppenstufen. Die beiden anderen Gemälde derselben Galerie, die unter dem Namen Beccafumi gehen, schreibt der dott. Giacomo de Nicola in Nr. 56 der Zeitschrift »La vita d'arte« in bezug auf Zeichnung und Farbengebung dem Beccafumi nicht zu, da sie weniger die manierierte Nachahmung Michelangelos zeigten als seine anderen Werke. Das eine Bild stellt den heiligen Antonius dar, das andere die Madonna mit dem Kinde. Von der Predella des Altarbildes der Sarracini ist noch ein quadratisches Temperabild in der Akademie in Siena zu sehen »die Taufe Christi im Jordan«. An und für sich ist das Bild unbedeutend, aber die Haltung Johannes des Täufers ist bemerkenswert. Es liegt nahe, ihn mit einem römischen Imperator zu vergleichen, so stolz und imponierend ist seine Pose. Im folgenden Jahre wurde Beccafumi wiederum zu einer Schätzung berufen zusammen mit Bartolomeo di David. Und zwar galt es Soddomas wunderbares Fresko San Vittorio im Palazzo publico, das sie auf 27 Goldscudi bewerteten.

Zur Ausschmückung desselben Palastes wurde auch Beccafumi jetzt verlangt. Am 5. April 1529 erhielt er — gemäß einem Dokument in dem Archivio delle Riformagioni (filza No. 1a No. 221 de' rogiti di ser Sigismondo Trecerchi) — von der Signoria, unter denen auch ein Antonius Becchafumus genannt wird (vielleicht ein Sohn seines Gönners Lorenzo), den ehrenvollen Auftrag, binnen ein bis anderthalb Jahren die Decke der Sala di Concistoro »honorato, riccha et bella, conveniente a la qualità del Palazzo« mit Fresken zu schmücken. Als

Mindestlohn wurden ihm 500 Dukaten zugesagt, die er in drei Raten 1530 und 1532 erhielt. Mit diesen Deckenfresken in der Sala di Concistoro des Palazzo publico, des Rathauses in Siena, begann er ein Werk, das ihm endlich die gebührende Achtung seiner Mitbürger eintrug. Es sind würdige Rivalen der Fresken des Palazzo Bindi-Sergardi und heute noch tadellos erhalten.

Durch eine prachtvolle Marmorpforte, die vielleicht von Bernardo Rosselino ist, treten wir in diesen mit Teppichen von Florentiner Arbeit geschmückten Saal. In der Mitte der Decke thront die Gerechtigkeit, in der einen Hand ein Schwert, in der anderen die Wage haltend. Es ist eine äußerst glücklich gelungene perspektivische Verkürzung, wie sie Beccafumi nicht weniger trefflich versteht als Tintoretto. Zur Rechten dieser stolzen Gestalt befindet sich die »mutua benevolentia«, ein freundlicher junger Mann, und zur Linken der »amor patriae« eine Frauengestalt, die beide von einer heiteren anmutigen Kinderschar umgeben sind. Die Lieblichkeit und Schönheit dieser Kinder erinnert lebhaft an Correggios Kindergestalten. Ringsherum läuft ein breiter Fries mit Fresken an der gewölbten Decke. Diese stellen Szenen aus der römisch-griechischen Geschichte dar, oder — die acht Eckfresken — je zwei Heroen. In der Mitte der beiden Langseiten befindet sich je ein sechsseitiges Bild. Beide Bilder haben den gleichen architektonischen Kuppelraum mit einer Öffnung, die an jene des Pantheon erinnert. Das eine Fresko zeigt die verkürzte Gestalt eines Henkers, der soeben dem Spurius Cassius das Haupt abgeschlagen hat und sein Schwert in die Scheide steckt. Das andere Fresko bot ein noch wunderbareres Problem für Verkürzung, die Beccafumi glänzend gelang. Aus dieser eben erwähnten Öffnung des Kuppelraumes stürzt Marcus Manlius rücklings herab. Unter dem Bilde steht allerdings Marcus Manilius geschrieben. Aber es ist wohl unzweifelhaft Marcus Manlius Capitolinus gemeint. Nach den Angaben aus Paulys Realenzyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft kann die gens Manila oder Manilia (Mallia und Manilia) aus den alten Handschriften nicht mit Sicherheit unterschieden werden. So liegt hier bei der Unterschrift des Bildes eine andere Schreibweise für M. Manlius vor, da von dem Tode eines M. Manilius in der Weise, wie ihn das Fresko darstellt, in der römischen Geschichte nichts erwähnt wird.

An dem Rande des Bildes stehen entsetzte Römergestalten. Es soll also die architektonische Umgebung den Tarpeischen Fels darstellen, von dem M. Manlius herabgestürzt wurde. Aber Phantasie gehört dazu, wenngleich dies den malerischen Eindruck nicht stört. Überhaupt ist Beccafumi in der Komposition seiner Bilder in der Wiedergabe historischer Handlungen aus der Römerzeit sehr frei; infolgedessen ist es oft schwer, eine literarisch beglaubigte Handlung so scharf herauszufinden, daß man dem Bilde einen Namen geben kann. Vielmehr kommt man beim Anblick einzelner kleiner Fresken zu dem Glauben, Beccafumi habe diese kleinen Fresken, wie es ihm gerade hübsch schien, komponiert und mit kleinen

persönlichen Erinnerungsbildern verknüpft. Der Name, den er dem Bilde gab, tat nicht viel zur Sache. Bemerkenswert ist bei diesen beiden sechsseitigen Bildern auf der Langseite des Saales, daß gemäß der Wölbung des Überganges zwischen Decke und Wand der Kuppelraum jedes Bildes so aufgebaut ist, daß der Boden des Raumes am unteren Rand des Bildes ganz in den Vordergrund gerückt, während die runde Öffnung in der Mitte der Kuppel tiefer in das Bild hineingeschoben ist. So kommt es, daß der Beschauer senkrecht in den Kuppelraum von unten hineinsieht, während doch das Fresko in einem gewissen Winkel sich gegen ihn neigt. Es gehörte eine große Kunst dazu, die Figuren alle entsprechend der schrägen Tiefenwirkung so in den Raum zu ordnen, was Beccafumi meisterhaft gelungen ist. Von den übrigen sechs Rechtecken ist jenes das beste, gegenüber der Eingangspforte, das die Versöhnung der beiden Zensoren M. Aemilius Lepidus und Fulvius Flaccus darstellt. Im Hintergrunde sieht man eine Straße Roms mit Tempelgebäuden. Links stehen zwei vortrefflich gezeichnete Gassenjungen, die zuschauen. In der Mitte knien die beiden ausgesöhnten Gegner, zwei schöne Greise. In diesem Freskenzyklus zeigt sich deutlich Beccafumis neuer Stil. Von dem Studium Soddomas geht er zur schrankenlosen Nachahmung Michelangelos über. Er bemüht sich aufs eifrigste, diesem großen Meister nachzueifern. Über eine unfähige, oft mißglückte Nachahmung kam er aber nicht hinaus. Wo er Michelangelo am treuesten zu kopieren glaubt, wirkt er am unangenehmsten und gesuchtesten. Eine manirierte süßliche Malweise macht sich in seinen Werken breit. Man bemerkt immer dieselben Gesichter und denselben Ton; nur in Einzelheiten, bald in einem Kopf oder in einer Stellung, zeigt er noch die alte Kraft und Anschauungsfrische. In diesen Fresken bemüht er sich, nackte Figuren michelangelesk darzustellen, die Muskeln herauszuarbeiten und einen Kontrapost zu erreichen, der bis zur Verzerrung geht. Die sitzenden kleinen Eckfiguren zu beiden Seiten jedes Freskos wirken so, als seien sie nach einem eingehenden Studium der Atlantenfiguren der Decke der Sistina gezeichnet. Sogar der Moses vom Grabmal Julius II. kehrt in übertriebenem Kontrapost rechts auf dem Bilde der beiden Zensoren wieder. Die Muskeln sind unnatürlich stark auf dem Bilde »Postumius Tiburtius dictator« wiedergegeben bei dem nackten jungen Manne, der links ruhig auf einen Stab gestützt dasteht, während von seiner linken Schulter ein tiefblauer Mantel in schmalem Streifen bis zur Erde herabhängt. Auf dem großen Mosesmosaik (»Aaron schmilzt das Gold des Volkes ein«) kehrt dieselbe Gestalt wenig verändert wieder. Im übrigen herrscht in diesen Fresken ein ruhiger heiterer Paganismus, den wir, wenngleich leidenschaftlicher, bei einzelnen späteren Werken wiederfinden. Übrigens führt Beccafumi die Fresken nicht 1529 bis 1532 zu Ende, sondern, wie später erwähnt wird, begann er 1535 noch einmal daran zu arbeiten und stellte sie in diesem Jahre fertig.

Am 30. August 1531 erhielt Beccafumi für den Karton des großen Moses-

mosaiks 120 Scudi. Auf diese Summe hat es Baldasare Peruzzi eingeschätzt (Archivio dell' Opera del Duomo. Libro giallo dell' Assunta dal 1529 al 1543 carte 116). Dies Mosaik »Moses auf dem Sinai« befindet sich vor den Stufen des Chorraumes zwischen dem Mosaik »Moses schlägt Wasser aus dem Felsen« und dem Abrahammosaik am Altare.

Es ist ein erzählendes Bild, wie es damals nur noch selten angewandt wurde, auf dem vier Nebenhandlungen die beiden Haupthandlungen ohne trennende Grenze umgeben. Links oben sieht man das Lager der Hebräer, die auf Moses warten, der auf den Sinai gestiegen ist. Diesem gegenüber sieht man die Niedermetzelung der Hebräer durch die Leviten (Kapitel 32 der Exodos). Auf diesem Mosaikbilde bemerkt man wieder, wie er in der muskulösen Durchbildung nackter Gliedmaßen sich von Michelangelo hat stark beeinflussen lassen. Trotzdem ihm Michelangelos Genie fehlte, wirkt gerade dieses Graffit von dem Massaker der dreitausend Hebräer großzügig und schön. Seneser Führer und auch Hippolyte Taine, vielleicht durch diese irregeführt, geben als Inhalt dieses Seitenstückes an: »Niedermetzelung der Hebräer wegen ihrer Heirat mit medianitischen Frauen«. Da aber das ganze Mosaik den Zorn Moses' über das goldene Kalb darstellt, also an der Beschreibung des 32. Kapitels der Exodos bleibt, so kann nur die Niedermetzelung der dreitausend Hebräer durch die Leviten, »die Leibgarde Moses«, gemeint sein. Die beiden Bilder rechts und links unten zeigen Aaron, der den Schmuck und das Gold des Volkes einschmilzt, und die Anbetung des goldenen Kalbes. Die gruppenreiche Anordnung dieser Seitenbilder wirkt äußerst plastisch, da Beccafumi, ein Meister der Perspektive, es verstanden hat, durch die Gruppierung und durch charakteristische Landschaft eine große Tiefe des Bildes zu erzielen (z. B. durch die Lagerzelte im Hintergrunde). In der Mitte sieht man hoch oben Moses auf dem Gipfel des Sinai, wo er kniend die Gesetzestafeln von Gott erhält, während der vordere Mittelraum von der stolzen Gestalt dieses gewaltigen Gesetzgebers eingenommen ist, der beim Anblick des goldenen Kalbes die beiden Tafeln zornig zur Erde schmettert. Auf den Kartons in der Akademie kann man noch heute die feine sorgfältige Linienführung dieser Zeichnungen bewundern. (Zwei Fragmente dieser Kartons befinden sich in der Ecole des Beaux Arts zu Paris.)

Während der Zeichnung dieser Kartons malte Beccafumi noch 1532 an den Fresken in der Sala di Concistoro, ohne sie fertigzustellen. In den nächsten Jahren haben wir nur die Nachricht von seiner Wiederverheiratung. Er heiratete 1534 Catharina Catanei, die Tochter eines wohlhabenden Buchhändlers, die ihm zwei Töchter schenkte, die er Ersilia und Polifile nannte. Schon 1525 besaß Beccafumi ein kleines Landhaus mit einem Weinberge außerhalb der Porta Tufi bei Sant' Apollinaris, das piccolominischer Besitz war. So lebte er in Siena in einiger Wohlhabenheit, stets etwas zurückgezogen, seiner Familie

und seiner Kunst. Eine schöne Federzeichnung, die uns Beccafumi als den würdevollen, ruhigen Mann in langem vollen Barte vorstellt, befindet sich in Romagnolis Werk in der Bibliothek zu Siena. Ein anderes Porträt von ihm, diesem vollkommen unähnlich, wird Vasaris Abschnitt über Beccafumi oft vorangestellt. Sein Selbstporträt, das ihn in jüngeren Jahren als jene schöne Zeichnung in Siena darstellt, hängt in den Uffizien.

Wir erfahren dann, daß 1535 die Signoria den Meister aufforderte, die Fresken der Sala di Concistoro zu beendigen, und ihm 100 Dukaten dafür zahlte (Archivio di Stato. Concistoro Deliberazioni vol. 904 c. 25 e 906 c. 9, 18, 19).

Als 1536 Carl V. durch die Stadt zog, beauftragte ihn die Signoria, die Straßen von der Porta Romana bis zum Dom nach seinen Plänen auszuschmücken. Auch errichtete er mit Hilfe des Architekten Antonio Maria Lari einen Triumphbogen an der Porta Nuova (genannt Porta Romana). Nachricht über die Ausschmückung der Straßen findet man im Archivio dei contratti (Libro de' Quattro dell'Ornato per la Venuta di Carlo V. imperatore. Rogiti di ser Alessandro Arrighetti).

Dazu schuf er ein riesiges Roß aus Papiermaché, das durch ein Eisengerüst gestützt wurde. Der Reiter stellte den Kaiser in antiker Rüstung dar, während vor dem Rosse allegorisch drei besiegte Provinzen lagen. Das Roß sollte beim Einzuge Carls auf einem Wagen im Festzuge gezogen werden. Jacob Burckhardt erwähnt, daß dies Pferd dahinsprengend dargestellt war und so nächst dem Reiterstandbild Leonardos für Francesco Sforza eins der ersten springenden Pferde der modernen Kunst war. Die Consigli della Campana Nr. 249 erzählen ausführlich von diesem damals Aufsehen erregenden Pferde und geben an, daß unter dem Pferde neben den drei unterworfenen Provinzen (oder Fürsten) drei wassersprudelnde Kannen angebracht waren. Am Sockel stand folgende Inschrift:

»Bragada iam cessit, cedent Euphratis et Istri
»Flumina, iam externus serviet oceanus
»Qualibet auratas inflectat Cesar habenas:
»Omnis cesareo nam patet orbis equo.«

Dieses Roß existiert heute nicht mehr.

Bei diesem Kaiserbesuch war auch der Fürst Doria in Siena, wo er alle Werke Beccafumis mit Begeisterung betrachtete und ihn aufforderte, nach Genua zu kommen, um seinen Palast zu schmücken. Diesem ehrenden Rufe folgte Beccafumi aber zunächst nicht, da er sich nur schwer von Siena und seiner Familie trennen konnte. Jacob Burckhardt erwähnt nun in seiner Geschichte der Renaissance in Italien (S. 374), daß Beccafumi vor 1535 in Genua mit Perino zusammen gearbeitet hätte, und beruft sich dabei auf Vasari. Da aber der Fürst Doria erst 1536 beim Einzuge Carls V. Siena besuchte und Beccafumi nach Genua berief, so müßte Beccafumi mindestens später als 1536 die Reise angetreten haben. Aber erst 1541 folgte er dem Rufe des Fürsten.

Zunächst malte er das Altarbild im Oratorio San Bernardino, wo er 1518 die oben erwähnten beiden Fresken neben den Werken Soddomas geschaffen hatte. Im Jahre 1537 wurde dies Gemälde dort angebracht (Archivio del Patrimonio Ecclesiastico. Compagnia di San Bernardino. Registro B XLVII carte 47 tergo). Es ist in Tempera gemalt, da Beccafumi behauptete, daß Temperafarben sich besser als Ölfarben hielten. Es stellt die von Heiligen umgebene, thronende Jungfrau Maria mit dem Christuskinde dar. Schön und frei ist die Stellung und die Figur des Kindes. Aber nicht weniger stattlich ist die Figur des Apostels Petrus im Vordergrunde, die zu den besten gehört, die Beccafumi je schuf. Bemerkenswert ist auch hier die Farbentechnik; wenn man die Schattierung eines gelben oder roten Mantels betrachtet, so wird man gewahr, wie dieselbe Art und Weise in seinen späteren Fresken zumal wiederkehrt. Denn als Schattierung verwendet er nur eine dunklere Tönung derselben Farbe.

Der feinsinnige Seneser Ophthalmologe, Prof. L. Guaita, führt in seiner Broschüre »La scienza dei colori e la pittura« (Siena, Lazzeri, 1893) diese eigenartige Schattierung ebenso wie die unmögliche Behandlung einzelner Farben auf eine partielle Farbenblindheit Beccafumis zurück. Durch ein farbiges Glas gesehen, würden uns die Gemälde in ihren natürlichen Farben erscheinen. Dann erst würde allerdings die weitgehende Frage auftauchen, wie kommen Niederländer wie Bernaert van Orley zu derselben Schattierung und Farbenbehandlung!

Im Jahre 1538 schätzte Beccafumi mit Francesco Tolomei, dem Bildhauer, zusammen das Grabmal in der Capella di Marsiglio (in San Francesco), das von Pellegrino di Pietro gemeißelt war, auf 32 Dukaten.

Angeregt von Sebastiano della Seta malte er nun 1538 für den Dom von Pisa zwei Gemälde (für je 350 Lire): Moses, der die Gesetzestafeln beim Anblick des goldenen Kalbes zerbricht, und Moses mit der Rotte Korah, die von der sich öffnenden Erde verschlungen wird (Kap. 16 des Buches Numeri). Beide Gemälde zeigen vortreffliche nackte Gestalten, auch eine Frauengestalt, deren Modell die Gräfin Piccolomini gewesen sein soll. Im Jahre darauf malte er noch für Pisa die vier Evangelisten. Im Jahre 1540 stellte er wiederum einen kunstvollen Katafalk reich mit Gold versehen für die Brüderschaft von Sant' Antonio Abate her, die ihm 210 Lire zahlte (Archivio del Patr. Eccl. Bilancio dal 1524 Registro C 1 carte 132).

4. Die Zeit von 1541 bis zu seinem Tode 1551.

Die letzte Periode seines Lebens wird eingeleitet durch die ihn auf vielen Gebieten anregende Reise nach Genua. Er folgte 1541 dem Rufe des Fürsten Doria und reiste nach Genua, wo er im Palaste des Andrea Doria an der Seite Perin del Vagas, der gleichzeitig mit ihm bei der Ausschmückung des Palastes beschäftigt war, eine »Geschichte« (neben den Werken Pordenones) malte. Sie sei

von mäßigem Werte, da ihn das in Siena gezeigte Genie, wie er sagte, stets verließ, so wie er einmal die Grenzen seiner Heimat überschritt. Die Deckenfresken in den Privaträumen im Ostflügel des Palastes, die willkürlich für Beccafumis Malereien ausgegeben werden, sind bestimmt nicht von ihm. Dagegen sind die 22 Lünetten zwischen Haupt- und Gartenportal sehr wahrscheinlich jene oben erwähnte Arbeit. Sie stellen kleine Szenen aus der Geschichte Roms von Romulus und Remus an dar. Die Westseite ist noch einigermaßen gut erhalten. In mattroter Farbe sind sie gehalten, zeigen viele römische Ruinen und Bauwerke und erinnern lebhaft an die Fresken der Sala di Concistoro. Doch verraten sie im Gewandwurf florentinischen Einfluß. Auch sind zwei Landschaften dabei, die trotz des mecarinesken Stiles florentinische Vorbilder gehabt haben müssen. Die Decke selbst dieses Eingangsaales ist von Perino oder dessen Schülern. Beccafumi fühlte sich höchst unglücklich außerhalb Sienas. Er sehnte sich zu seiner Familie zurück und gab deshalb bald den Aufenthalt in Genua auf. Unterwegs blieb er noch in Pisa und malte hier eine Madonna mit dem Christusknaben, der sie umarmt, mit Engeln und Heiligen. Um diese Zeit muß auch »der Traum des Scipio« in Lucca entstanden sein. Andrea del Sartos Heiligenfigur hatte er damals in Pisa nicht sehen können, da sie erst 1618 dorthinkam. Trotzdem macht sich in seinen Werken nach dieser Reise Andrea del Sartos Einfluß ebenso wie überhaupt ein neuer frischer Zug geltend, der darauf schließen läßt, daß Beccafumi auf seiner Reise alle Kunstwerke in Genua und Pisa eingehend studiert hat und wieder in Berührung mit anderen Kunstschulen seiner Zeit gekommen war.

In seine Vaterstadt zurückgekehrt, malte er 1543 für das Kloster San Paolo (bei San Marco) die Geburt Mariae, die jetzt in der Akademie hängt. Die Farbentechnik und das Gesicht jener Frau rechts am Bette der Wöchnerin sind so rein beccafumisch, daß die Kunstgeschichte Italiens früh den Ausdruck mecarinesco dafür prägte. Die am meisten die Aufmerksamkeit fesselnde Figur ist das in ein leichtes Rot gekleidete junge Mädchen am Fußende des Bettes, das mit einem schwärmerischen Ausdruck den Kopf leicht über die rechte Schulter neigt. Er hatte noch den lebendigen Eindruck von Fra Bartolomeos Madonna della Misericordia, die er auf seiner Reise in Lucca gesehen hatte. Die Stellung der Madonna in der Gruppe rechts auf dem Altarbilde ahmte er für diese junge Mädchengestalt glücklich nach. 1544 malte er auch in der Tribuna des Domes die dortigen Fresken. Die obere Wölbung des Nische zeigt den offenen Himmel mit vielen Engeln, zum Teil in bizarren Formen, darunter schwebt rechts und links je ein palmentragender Engel; die beiden Seitenbilder zeigen zwei Apostelgestalten und das Volk. Diese Fresken und das Hauptbild: »Christi Himmelfahrt« wurden vom Erdbeben 1798 dermaßen verdorben, daß das Hauptbild durch das Gemälde »Mariae Himmelfahrt« von Bartolomeo Cesi verdeckt wurde, während Francesco Mazzuoli 1812 die anderen Fresken restaurierte, allerdings so schlecht, daß von speziell mecarinesken Zügen nichts übrig blieb.

Jetzt nahm Beccafumi das große Marmormosaik »Isaaks Opfer« 1544 in Angriff, das erst 1546 fertig wurde. Es befindet sich direkt vor dem Altare und ist aus weißem, schwarzem und grauem Marmor in Clair-obscur ausgeführt. Die Nebenhandlungen in stimmungsvoller Landschaft rücken mehr in die Ferne. Dafür tritt die leidenschaftlich bewegte Gestalt Abrahams mit dem Schwerte in der Hand größer und imposanter heraus. Umgeben ist dieses Mosaik von 14 kleinen Mosaiken und zwei größeren Längsmosaiken wie von einem wertvollen Rahmen. Die kleinen Bilder, die meist nur eine Person zeigen und in der Ausführung nicht gleichmäßig gelangen, sind Szenen des Alten Testamentes entnommen, zum Teil aber kann man nicht mehr erraten, wen die verschiedenartigen Frauengestalten und die Propheten darstellen sollen: Man sieht Adam und Eva, man sieht, wie Abel die Erstgeburten seiner Herde opfert, wie Melchisedek Brot und Wein opfert, und den alten Tobias. Die beiden äußeren Längsmosaike zeigen das hebräische Volk beim Auszuge aus Ägypten. Man kann aber auch annehmen, daß es zu einer heiligen Opferhandlung zieht; denn mehrere Figuren tragen Gefäße und Opfergeräte (Labarte, hist. d'arts ind. vol. 4). Dicht am Altare sieht man Spielleute entlang ziehen. Mit diesem Abrahammosaik beendigte Beccafumi seine großartigen Mosaikbilder, die zu allen Zeiten von allen Kennern sehr bewundert worden sind. Ob nun auch die Zusammensetzung der Mosaike aus den einzelnen Marmorsteinchen von Beccafumis eigener Hand herrührt, ist eine unentschiedene Frage. Aus den Zahlungsdokumenten im Archivio dell' Opera del Duomo läßt sich nur ein Schluß auf die Zeichnung und Ausmalung der Kartons ziehen. Deshalb sprechen ihm viele auch nur diese zu. Labarte geht allerdings wenigstens so weit, daß er annimmt, Beccafumi habe die Ausführung der Mosaike im Dom selbst mit der ihm eigenen Sorgfalt überwacht. Hector Romagnoli aber, der sich nicht nur auf Dokumente stützte, sondern auch den noch umlaufenden Erzählungen über diesen beliebten Maler nachging, berichtet uns, Beccafumi habe all den verschiedenfarbigen Marmor selbst aus der Umgebung Sienas zusammengesucht; denn es ist alles Seneser Marmor. Auch daß Beccafumi der Erfinder des Clair-obscur der Marmormosaikbilder sei, wurde bestritten. Luigi Lanzi spricht die Erfindung dem Matteo di Giovanni zu und erzählt dies sehr anschaulich. So hätte Matteo, der 1481 das Mosaik des bethlehemitischen Kindermordes herstellte, dem Beccafumi den Weg gewiesen, den dieser in allerdings hervorragender Weise beschritt. Daß Beccafumi aber die Mosaike selbst auch zusammengestellt habe, kann man sowohl aus der Gewohnheit der damaligen Künstler, sich auf den verschiedensten Gebieten zu betätigen, schließen, als auch daraus, daß die anderen Mosaikbilder des Domes von den Künstlern stets selbst gezeichnet und zusammengesetzt wurden. Es ist unwahrscheinlich, daß Beccafumi, der nie reich war, der erste gewesen wäre, der die Ausführung seiner Zeichnungen fremden Händen überlassen hätte. Durch die 35 verschieden großen Mosaikbilder

hat er den herrlich schönen Dom seiner Vaterstadt um das Wertvollste bereichert. Nur zu der Zeit der Palliofestspiele im August ist der ganze Marmor in seiner Pracht zu bewundern, da er sonst gewöhnlich zur Schonung mit Holz bedeckt ist. Daß Beccafumi auch die acht marmornen Apostelstatuen geschaffen habe, die einst die Säulen des Mittelschiffes zierten und jetzt daraus verschwunden sind, ist dokumentarisch in keiner Weise beglaubigt. Hat er überhaupt nie Marmorstatuen geschaffen, so weisen die Apostel stilistisch schon in eine viel spätere Zeit. Ebenso ist die Behauptung Chledowskis, er habe Kruzifixe in Bronze gegossen und Marmorgrabmäler gemeißelt, zurückzuweisen und beruht wohl, wie viele solcher Irrtümer, auf falscher Auslegung der Dokumente.

In den letzten Jahren des Meisters werden die Nachrichten sehr spärlich. Im Jahre 1545 hatte er sich sein Haus durch Ankauf des danebenliegenden Grundstückes vergrößert. Eine Vermögens- und Schuldenerklärung von 1546 ist aber in sehr demütigen Formen gehalten, als ob es ihm pekuniär schlecht gegangen sei (Archivio delle Riformagioni, Denunzie No. 116). Im selben Jahre wurde er wieder zu einer Schätzung berufen mit seinem Schüler Giorgio di Giovanni zusammen.

In dem hochinteressanten, äußerst wertvollen und geordneten Stadtarchiv Sienas im Palazzo Piccolomini befindet sich eine Malerei Beccafumis vom Jahre 1548. Es sind dort ungefähr 35 von jenen berühmten Einbanddeckeln für die Rechnungsbücher der Stadtverwaltung. Jedes Jahr ließen die jeweiligen Beamten sich für ihre Rechnungsbücher einen hölzernen Einband mit einem Bilde und ihren Wappen malen. Eine große Anzahl von diesen interessanten Buchdeckeln ist in das Ausland gekommen, so auch nach Dresden, Köln und München. In Siena hängen sie sehr schön geordnet in den Räumen des Archives, so daß man ihre Entwicklung und Entartung sehr gut verfolgen kann. Jeder Buchdeckel ist aus Holz; auf dieses Holz ist Leinewand gespannt, die eine dünne, feste Gipsschicht trägt, so daß die Malerei ein wahres Fresko wird. Den oberen Teil nimmt das Bild ein den unteren die Wappen und Namen der Beamten. Beccafumis Werk stellt eine Madonna dar, die unter einem Baume sitzt und den äußerst wohlgestalteten Christusknaben hält, der vor ihr steht. Rechts kniet die heilige Catharina von Siena, links die heilige Catharina mit dem Rade, auf dem sie den Märtyrertod starb. Eigentümlich an dem Bilde ist der Hintergrund. Er stellt nämlich links das Colosseum und einen Teil des alten Forum romanum dar, hinter dem sich steil der grüne Kegel Palästrinas erhebt; rechts sieht man das alte festungsartige Frascati: drei Stätten Roms und seiner Umgebung. Unter dieser Malerei befinden sich acht Wappen der damaligen Beamten, in der Mitte das große Wappen des Camarlengo, des Bürgermeisters. Auf dem architektonischen Bogen, der dies umgibt, steht die Jahreszahl 1548. Es ist schwerlich anzunehmen, daß Wappen und Verzierung von Beccafumi selbst gemalt worden sind. Sie sind ganz schablonenmäßig und wohl von einem seiner Schüler oder Ateliergehilfen ausgeführt. Ich erwähne hier

noch vier kleine Köpfe von ihm, da sie in derselben Weise auf Holz gemalt sind, das mit gipsgetünchter Leinewand beklebt ist. Sie befinden sich in einem Saal der Misericordia-Brüderschaft und sind von Zeit und Alter äußerst mitgenommen. Drei von diesen Köpfen stellen Heilige dar (einen Bischof, der sein Gewand mit einem Armen teilt. Sant' Eremita und Sant' Antonius), das vierte den schlafenden Christus, der von zwei lieblichen Engeln gestützt wird. Es ist je ein Bild auf der Vorder- und auf der Rückseite desselben Holzes und jetzt drehbar an der Wand angebracht. Corrado Ricci bezeichnet zwei von den Heiligen als den heiligen Antonio Abate und schreibt Beccafumi dort auch die schlechterhaltene Madonna mit Kind zu, die wenig seinen Stil verrät und wohl von einem älteren Maler ist.

Die Vielseitigkeit der großen Meister der Renaissance war auch Beccafumi eigen. Hatte er schöne Werke in Öl, in Tempera, in Fresko und in Marmormosaik geschaffen, so hat er auch zum Bronzeguß gegriffen. In den letzten Jahren seines Lebens stellte er zunächst sechs und dann noch zwei von jenen leuchtertragenden Bronzeengeln her, die man heute im Dom an den acht Säulen vor dem Hauptaltare sehen kann, zarte mecarineske Gestalten (Archivio dell' Opera del Duomo. Bilancio A. Debitori e Creditori c. 252 e 453). Diese Arbeit hatte den greisen Künstler überanstrengt. Am 18. Mai des Jahres 1551 starb er und wurde im Dom beigesetzt, den er durch sein Meisterwerk, den Marmorfußboden, geschmückt hat. Aber niemand weiß mehr, an welcher Stelle seine Gebeine ruhen. Der Italiener nahm sich, wie so oft, auch hier nicht die Mühe, die Grabstätte dieses großen Meisters des Pinsels und des Sgraffito der Nachwelt ehrenvoll geschmückt zu überliefern. Von seiner Familie wissen wir nur wenig. Seine Tochter Ersilia war verheiratet und wurde mit den Vannis und Salimbenis verwandt (Vasari, vite, Firenze 1854). Aus einer Besitzstanderklärung des Malers Francesco Vanni aus dem Jahre 1609 (Archivio S. S. Balca, nobilita, vol. 640 f. 454) erfahren wir ohne weitere Angabe, daß Francesco neben anderen bedeutenden Bildern großer Meister sieben Gemälde von Beccafumi besessen habe. Die jüngste Tochter Beccafumis, Polifile, wurde Nonne, sein Sohn Adriano aber starb 1588 in großer Armut und ohne Erben.

5. Werke ohne Jahresangabe.

Es gibt eine Anzahl Werke Beccafumis zu erwähnen, deren genaue Jahreszahl unbekannt ist und die man nur nach dem Stile, in dem sie gehalten sind, in die einzelnen Perioden seiner Künstlerlaufbahn einreihen kann. So befindet sich in der Akademie ein Rundbild von ihm, das die Madonna mit dem Jesuskinde, Paulus und Galganus darstellt; und weitere vier unbedeutende Engelbilder. Für einen Grabstein in San Francesco hatte er ein von zwei Putten gehaltenes Wappen gezeichnet, das nun an der Seite der großen Kartons zu den Mosaiken hängt.

Unter den vielen Skizzen, die die Bibliothek von ihm aufbewahrt, befindet

sich der Entwurf zu einem großen Gemälde: zwei Engel verkünden am leeren Sarge Christi, umgeben von schlafenden Kriegern, den Frauen die Auferstehung des Herrn. Unter anderem ist eine Bleistiftskizze eines schönen knienden Engels dort, eine Rotstiftzeichnung eines Apostels und eine sehr charakteristische Skizze eines jungen Bauernweibes mit einem Bündel auf dem Kopfe, das sein Autogramm Dom^{co} Beccafumi d^{o} Mecarino trägt. Außerdem befinden sich dort eine Venus mit Amor, ein Wappen der Piccolomini, zwei singende Engel (kleine sehr wohl gelungene Bildchen), wertvolle Zeichnungen für das Dompaviment (Moses), und ein Entwurf zu einer Uhr am Palazzo publico, wo er neben dem Stadtwappen von Siena (der Wölfin, die Romulus und Remus nährt) die »Zeit« und die »Gerechtigkeit« allegorisch darstellte.

Beccafumi hat den Sturz der Engel, den er 1524 für die Kirche della Madonna delle Fornaci malte, noch einmal, und zwar als sein schönstes Altarbild, behandelt, als er den St. Michael für die Kirche Santa Maria del Carmine schuf. Dieses Werk, das zu den vortrefflichsten der Hochrenaissance gehört, zeigt nicht nur eine große Schönheit, sondern auch als Altarbild eine meisterhafte technische Komposition. In dem oberen Teile des Bildes sieht man Gott Vater in rotem Mantel sitzen mit der Erdkugel in der linken Hand, während er majestätisch die Rechte erhebt. Er ist umgeben von einer Engelschar zu beiden Seiten, lebhaften, jungen Menschenkindern, die nichts von der resignierten Trauer früherer Schulen an sich haben. Den Mittelraum des Bildes nimmt St. Michael ein, schlank und kräftig gebaut, in gelbem und violettem Gewande; hoch schwingt er das blitzende Schwert und fährt so auf ein entsetzliches Ungeheuer der Hölle herab, das sich im unteren Teile des Bildes breit macht. Rechts und links von dieser Hölle sieht man zwei sich nach hinten erhellende Gewölbegänge, aus denen ebenfalls Feuer sprüht. Die nackten, braunen Jünglinge, ungefähr sechs an der Zahl, rings um das Ungeheuer herum, sind von einer superben Schönheit, einer Schönheit, die nichts Perugineskes mehr hat. Eigentümlich ist, daß sie nicht die geringste Verzweiflung und Trauer auf ihren von Leidenschaft glühenden Gesichtern tragen. Auch die Gestalten im Mittelraum, rechts und links von dem Erzengel, haben schöne charakteristische Köpfe. Während die Gott Vater umgebenden Engel die bekannten mecarinesken Züge tragen, zeigen diese Gestalten hier im Halbdunkel die Hand eines genialen, im Einfluß Leonardos stehenden Meisters. Die Gestalt des Erzengels Michael ist sicherlich nicht ohne Einfluß auf Guido Reni gewesen, als er seinen diesem so ähnlichen Erzengel Michael für das Kapuziner-Kloster Sta. Concezione in Rom schuf. Ein anderes Bild, »Die Geburt Mariae«, in derselben Kirche wird sowohl Soddoma, wie Beccafumi zugeschrieben, doch ersterem mit mehr Recht.

In der Sakristei von Santo Spirito hängt heute noch das einst für die Nonnen des Klosters Ognissanti gemalte Bild: »Die Krönung Mariae«, von

mäßiger Ausführung. Im oberen Teile des Bildes krönt Christus die Jungfrau Maria, während darunter San Gregorio, Sant' Antonio, Santa Maria Magdalena und Santa Catharina stehen.

Außer den oben erwähnten Werken in Genua und Lucca und Pisa befindet sich das Rundbild einer »heiligen Familie« im Palazzo Pitti in Florenz; ein ähnliches Rundbild, die für die Casa Masigli gemalte »heilige Familie«, war einst im Besitze König Ludwigs I. von Bayern und hängt jetzt (seit 1850) in der alten Pinakothek in München. Ein schönes Rundbild der heiligen Familie, das den Einfluß Fra Bartolomeos verrät, ist im Besitze des Cav. Lattanzio M. Mignanelli, ein anderes im Besitze Giulio Tortolinis von Livorno. Eine heilige Familie in rechteckigem Rahmen besitzt Sig. Girolamo Bargagli. Ein Tondo der heiligen Familie besitzt das Museum in Altenburg. Eine andere »heilige Familie« gehört dem Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin und ist in Emden, wo man Maria auf einer Brüstung sitzen sieht, während sie auf dem gleichnamigen Bilde in der Eremitage zu St. Petersburg das Christuskind auf dem Arme hält und außer von Joseph und dem kleinen Johannes noch von zwei Engeln umgeben ist. Eine »heilige Familie«, vielleicht die schönste von allen, besitzt die Sammlung Weber in Hamburg. Die Angaben, die man an mehreren Stellen finden kann, daß ein weiblicher Akt und ein heiliger Sebastian sich in der Galleria Borghese in Rom befindet, entspricht nicht den Tatsachen. (Der Abt Raguenet rühmte, wie Huber und Rost angibt, einen heiligen Sebastian in der Villa Borghese.) Diese Galerie soll allerdings ein Bild von Beccafumi (zurzeit auf dem Speicher) besitzen, das aber wieder eine heilige Familie in einer schönen Landschaft darstellt, aber Venturi erwähnt in seiner ausführlichen Katalogisierung der Galerie nichts davon. Sämtliche hier angeführten heiligen Familien sind unbedeutende Werke. In dem oben bei Gelegenheit des Prunkbettes für Franc. Petrucci erwähnten Dokumente im Florentiner Staatsarchiv (Carteggio universale mediceo, filza 1361) finden wir eine heilige Familie und eine Madonna mit Kind angegeben. Die erste, aus dem Besitz des Annibale Simoni, wird als Rundbild bezeichnet mit der Madonna, dem Christuskind und dem kleinen Johannes und den Köpfen von Joseph und dem heiligen Johannes Colombinus. Es soll ein gut erhaltenes, schönes Werk gewesen sein, besonders wegen dem kl. Johannes und Joseph. Das zweite Bild war ein Gemälde mit reich vergoldetem Ornament, aus dem Besitze des Agostino Bardi. Es stellte die Madonna mit dem Kinde auf dem Arme dar und einigen Heiligen. Eugenio Casanova, der diese beiden Bilder in einem Briefe an den Sekretär des Großherzogs (20. April 1615) erwähnt, erzählt, daß dies Bild unvollendet geblieben sei und wenig ansprechend. Die Frage, ob dies erstere das Bild des Cav. Lattanzio sei oder ein anderes, ist nicht mehr zu lösen. Die Entstehungszeit aller dieser »heiligen Familien« ist unbekannt. Die eigentümliche Kopfbildung, die tiefliegende Augenpartie, über der die Stirn übermäßig

hoch und gewölbt ansteigt, zeigt sich scharf ausgeprägt bei seinem kleinen Johannes auf den meisten Bildern. Sie zeigt sich aber ebensowohl bei dem Putto auf dem linken Pfeiler des Altarbildes Sta. Catharina von 1515, bei dem Baalspriester, der vor dem Altar kniet, dem Mosaik »Das Opfer Ahabs« und sogar bei dem Putto auf dem Gemälde »Geburt der Jungfrau Maria« aus dem Jahre 1543. Nur über dem Bilde der »heiligen Familie« in Hamburg liegt ein gewisser weicher, peruginesker Zug, der auf seine früheste Zeit deutet.

In die Zeit seiner wirkungsvollsten Nacheiferung Michelangelos läßt sich sein großes Altarbild »Christus in der Vorhölle«, gewöhnlich Limbo genannt, verlegen, das für die Kirche San Francesco gemalt war. 1655 zerstörte eine furchtbare Feuersbrunst große Teile von Kirche und Kloster, wobei viele Kunstschätze zugrunde gingen. Dieses Bild und »Die Kreuzabnahme« Soddomas wurden damals gerettet und befinden sich seit 1862 in der Accademia delle Belle Arti. Das Bild zeigt Christus, der die alten Patriarchen und Könige des Judenvolkes aus der Hölle befreit. Der Eingang zur Hölle ist ziemlich phantastisch gewählt. Ein großer Bogen überspannt den Hintergrund, auf dem Erde und Bäume die Erdoberfläche darstellen. Die Figur Christi, der die Fahne im Arme trägt, zeigt in leichtem, durchsichtigem Umschlagetuch (dem Totenlinnen vielleicht) etwas Geziertes. Beccafumi wollte als Christus keinen kräftigen schönen Jüngling darstellen und wählte darum einen vergeistigten, aber wenig sympathischen Typus. Rechts von den Patriarchen steht Eva, jene viel bewunderte Frauengestalt, deren Modell wahrscheinlich die Gräfin Piccolomini, deren Vorbild wohl die mediceische Venus war. Geben wir auf einzelne besondere Züge acht, so treffen wir auf bedeutende Schönheiten. Hervorragend schön ist rechts unten in der Ecke ein Frauenkopf. Von tiefem Dunkel umgeben, wie hervorbrechend aus den Tiefen der Hölle, erhebt sich der liebliche Kopf eines schönen jungen Mädchens, wie ihn selbst Raffael nicht schöner und ausdrucksvoller hätte schaffen können. Auch der Kopf des das Kreuz tragenden Schächers hinter dem Heilande ist äußerst ausdrucksvoll und interessant. Die Ansichten über die Schönheit dieses Bildes sind sehr verschieden. Beobachtet man die Figuren einzeln, so muß man unbedingt die plastische Herausmodellierung der Körper bewundern, die Michelangelos Einfluß verrät. Betrachtet man aber das Original auf seine farbige Gesamtwirkung hin, so bleibt man unbefriedigt, da ihm die Einheitlichkeit mangelt. Obgleich heute Seidlitz über die impotente Nachahmung Michelangelos auf diesem Bilde ein geringschätziges Urteil aussprach, muß es doch seinerzeit in Ansehen gestanden haben. Denn selbst ein Florentiner, Angelo Bronzino, wußte, als er 1552 sein Limbo schuf, kein besseres Vorbild, da dieses Werk Beccafumis, das er in der Komposition fast unverändert kopierte.

Beccafumi wird auch ein Bild in der Liechtenstein-Galerie in Wien zugeschrieben: »Die Tochter der Herodias mit dem Haupte Johannes des Täufers«.

Earl Cowpers Sammlung in Panshanger besitzt eine »heilige Familie«, die Madonna mit dem Kinde, Joseph und einem Heiligen in Seitenansicht und dem kleinen Johannes, der den Christusknaben küßt. Das Bild — von zartem Farbenton und sehr frei behandelt — wurde früher dem Fra Bartholomeo zugeschrieben, gilt aber jetzt für ein Werk Beccafumis, der Fra Bartholomeo gut nachgeahmt habe.

In englischem Besitze befinden sich noch zwei bemalte Truhendeckel von Beccafumis Hand. Mr. R. Benson brachte sie auf die Ausstellung Seneser Kunst, die der Burlington Fine Arts Club 1904 veranstaltete. Das eine stellt Cloelias Flucht und das andere kleinere das Martyrium der heiligen Lucia dar. Sie mahnen an Soddomas langjährigen Einfluß auf unseren Meister. Die Truhen, von denen diese Malereien sind, waren einst für die Braut bestimmt, die am Hochzeitstage ihren Brautschatz hineinlegte. Die bemalten Seitenwände und Deckel dieser Truhen kamen oft einzeln in Kunstsammlungen und Museen.

Eine Penelope im Seminar in Venedig, die auch Peruzzi zugeschrieben wird, ebenso wie eine Sibylle in der Galleria Doria in Rom sind höchstwahrscheinlich nicht von seiner Hand und nur irrtümlicherweise ihm zugeschrieben. Eine späte Arbeit von ihm, ein Grisaille auf Kupfer »Christus am Ölberge«, befindet sich im Louvre. Zugeschrieben wird ihm auch der heilige Hieronymus im Palazzo Doria in Rom, eine heilige Familie im Palazzo Torrigiani in Florenz, eine Esther in London und eine Judith in Hertford House und endlich das Brustbild eines Mannes in der Straßburger Universitätsgalerie. Sicher von ihm gemalt ist der Quintus Curtius in der Sammlung Wesendonk (jetzt im Bonner Provinzialmuseum). Da die außerhalb Italiens befindlichen Werke alle mit Ausnahme des Bildes der Galerie Weber unbedeutende Werke sind, von denen fast keines dem Meister mit Sicherheit zugeschrieben werden kann, so haben sie dem Ansehen Beccafumis bei denen, die seine Seneser Werke nicht kennen, sehr geschadet, für eine Geschichte seines Lebens und seiner Kunst sind sie aber ohne jede Bedeutung.

6. Beccafumi als Graphiker.

Der Tätigkeit Beccafumis als Graphiker ist in den meisten nicht italienischen Werken viel Aufmerksamkeit gewidmet worden. Bücher und Artikel über Graphiker (wie Strutt, Huber und Rost, Renouvier, Mariette, Passavant, Kristeller) erwähnen fast ausnahmslos auch Beccafumi als Graphiker. Während durch Dokumente in den Seneser Archiven seine Tätigkeit als Maler und Erzgießer vollauf beglaubigt ist, gibt es nicht einen sicheren Anhalt für seine Tätigkeit als Graphiker. Vasari ist der erste, der ihm zuspricht, er habe Holzschnitt und Kupferstich gepflegt. Aber Kristeller zweifelt diese Behauptung mit Recht an, vor ihm schon Passavant (Peintre-Graveurs I 153), da es keinen Beweis dafür gibt. Die einzige Ausnahme könnte jener von Strutt (Biographical Dictionary of Engravers, London

1786) erwähnte Kupferstich machen, der einen alten Mann mit erhobenen Armen und einen jungen Mann in liegender Stellung zeigt, weil dieses Blatt »Micarino fec.« gezeichnet ist. Strutt sowohl wie Huber und Rost (Handbuch III, Zürich 1799) erwähnen noch eine »Geburt Christi« (from Tizian), die den Namenszug Beccafumi trägt. Wie es sich mit der Echtheit dieser Namensunterschriften verhält, ist eine zweite Frage. Unbedingt muß man aber die Autorschaft Beccafumis für alle jene Werke (zumal in Paris), die Huber und andere anführen, so lange zurückweisen, als sie nur auf Vermutungen beruht. Die zehn Blätter mit alchimistischen Gegenständen sind nur »Mecarinus de Sinis Inventor« gezeichnet. Der Marquis Malaspina de Sannazaro schreibt Beccafumi auch den »Alchimisten« (il Stregozzo) zu. Professor Christ schrieb Beccafumi alle jene Gravüren zu, die mit einem B gezeichnet waren, das von einem horizontalen Strich durchkreuzt ist. Dieses ist jedoch Boldrinis Zeichen. Heinecken und auch Huber teilen ihm die mit FHE und HE gezeichneten Kupferstiche mit ebensowenig Recht zu, was schon Zani (Encyclopedia) abstritt. Bestehen bleibt nur das eine, daß von Beccafumis graphischer Tätigkeit nichts bekannt ist, was irgendwie dokumentarisch bewiesen werden kann. Nur jene zwei Blätter (die zwei akademischen Personen und die Geburt Christi) tragen seinen Namen. Andererseits haben viele Graphiker (z. B. Andreas Andreani) Werke Beccafumis, zumal die Mosaikbilder des Dompaviments im Holzschnitt und Clair-obscur verbreitet.

7. Beccafumis Einfluß.

Der Einfluß Beccafumis war in seiner Zeit nicht gering. Als er die Fresken in der Sala di Concistoro malte, begann sein Ruhm. Die Manieriertheit in seinen späteren Werken schadete ihm aber sehr. Nicht nur in Siena galt er als geschätzter Künstler. Die Maler anderer Städte suchten von ihm zu lernen. So zeigen die mythologischen Fresken im Palazzo Aroni in Spoleto, daß der Künstler Beccafumi eifrig studiert hat. Noch schärfer tritt dieses bei Angelo Bronzinos Limbo in den Uffizien zutage, das ein Jahr nach Beccafumis Tode dessen Limbo nur wenig verändert wiederholte. Auch die Bronzeengel im Dome galten als Meisterwerk, wie ein Brief des Erzgießers Accursio Baldi vom 6. September 1585 an den Cav. Scipione Cibo bezeugt. In der Folgezeit sank sein Ruhm immer mehr, da kein einziges seiner besseren Werke in das Ausland kam und Siena allein den Meister in seinem wahren Lichte zeigte. Endlich heftete sich sein Name fast ausschließlich an den herrlichen Marmorfußboden des Domes; und selbst die schärfsten Kritiker, die in seinen Gemälden nur den Manierismus sahen, mußten die genialen Marmormosaike, sei es in der Zeichnung auf den Kartons in der Akademie, sei es die Arbeit im Dom selbst, bewundernd anerkennen.

Im Laufe dieser Abhandlung drängt sich unwillkürlich die Frage auf: woher kommt der große Unterschied zwischen Beccafumis Leben und seiner Kunst. Gerade im Gegensatz zu Soddomas ausschweifendem Leben wird berichtet, daß Beccafumi einen sehr zurückgezogenen, christlichen Lebenswandel führte und ganz seiner Kunst und seiner Familie lebte. Während Soddomas Genossen ihre Orgien feierten, wanderte der bescheidene stille Beccafumi nach seinem Weinberge hinaus, um ihn selbst zu bearbeiten. Ganz im Gegensatz zu diesem stillen heimischen Leben steht die heiße leidenschaftliche Glut, die aus seinen Meisterwerken spricht, stehen die üppigen prächtigen Gestalten mit dem verzehrenden Ausdruck der Wollust im Gesicht. Hier tritt uns ein Geist entgegen, der ein überreiches leidenschaftliches Innenleben der Leinwand anvertrauen will. Er verkörperte auf ihr oder vielmehr vergeistigte auf ihr all sein Dichten und Trachten und blieb im Leben der ruhige und stille Mann.

Nur so läßt sich der Zwiespalt von Beccafumis Leben und Kunst erklären. Dann versteht man auch die große Anzahl unbedeutender Werke neben einzelnen Meisterstücken. Er konnte nicht jedem Werke den individuellen Zauber verleihen. Es ist bekannt, daß er stets äußerst viel Arbeit auf sich nahm. Er arbeitete zu gleicher Zeit an den verschiedensten Werken. Dabei sind die größte Zahl seiner Werke peinlich sauber ausgeführt. Er war ein vorzüglicher Zeichner, was in seinen Altarbildern die feine ausführliche Malweise, in seinen Marmormosaiken die treffliche sichere Linienführung verursachte. So sehen wir z. B. am St. Michaelbilde einen heißblütigen, genialen Meister den Pinsel führen, der sich aber so in der Gewalt hat, daß er jede Stelle dieses großen Gemäldes bis ins Feinste mit einer Sorgfalt ausführt, die große Geduld und Ruhe verlangt.

So wurde dieser Mann der größte eingeborene Künstler Sienas im Geiste der Renaissance. Ja, er stellt in der Art seines Lebens und der Art seiner Werke einen echt Seneser Typus dar. Zu seinen Schülern gehörte Giorgio di Giovanni, genannt il Gianella, der durch feine Verzierungsarbeiten bekannt geworden ist. Er arbeitete später in Rom unter Giovanni d'Udine und starb schon 1559. Außerdem war der von ihm erzogene Marco di Pino sein Schüler, der geistreichste Nachahmer Michelangelos, dessen Werke man zumal in Neapel trifft. Marco hatte außer im Atelier Beccafumis auch bei dem diesem geistesverwandten Daniello da Volterra, genannt Ricciarelli gelernt. Andrea del Bresciano arbeitete in Beccafumis Werkstatt, und auch auf Orazio Alfani (geb. in Urbino 1510, gest. in Perugia 1583), den weichen peruginesken Maler- übte der Meister einen nachhaltigen Einfluß aus. Von geistesverwandten Künstlern wäre außer dem eben genannten Daniello (gest. 1567), der in Siena unter denselben Einflüssen wie Beccafumi studiert hatte, Lattanzio Bonastri zu erwähnen, der in Siena (geb. in Lucigeano bei Siena) viele Werke schuf, die Beccafumis Stil verraten, und der erst nach seinem Tode geborene Cristofano Ron-

cagli, genannt il Pomarancio, der auch die Werke unseres Meisters studiert hat.

Aber eine zweite Sala di Concistoro, einen zweiten Marmorfußboden von solcher Schönheit und Kunst schuf keiner. Beccafumi blieb der Meister, in dem die Seneser noch heute ihren großen einheimischen Künstler sehen, trotz der Verschiedenheit und der Schwächen in seinen Werken und dem Manierismus seiner späteren Jahre. In einer Zeit, die so reich war an bedeutenden Männern, hat er neben Soddoma, Pacchiarotti und Peruzzi die Kunst Sienas vertreten. Und lange noch konnte man seinen Einfluß wohltuend spüren. Denn als alle Städte ringsum sich dem Naturalismus ergeben hatten, da blieb Siena noch unter der Meisterschaft eines Vanni und Salimbeni das Bollwerk eines feinen, vornehmen, wahren und lebendigen Idealismus.

BECCAFUMIS WERKE.

I. Chronologisch geordnet.

1. Fassadenmalerei mit dem Wappen Julius' II. Borgo. Vatikan .... Rom 1512.
2. Fresken im Hospital Sta. Maria della Scala .... Siena 1512.
3. Fassade der Casa dei Borghesi (existiert nicht mehr) .... Siena 1512.
4. Heilige Dreieinigkeit. Akademie .... Siena 1513.
5. Heilige Catharina (mit Predella) Akademie .... Siena 1515.
6. Apostel Petrus und Paulus. San Giovanni B. .... Siena 1515.
7. Sposalizio. Oratorio San Bernardino .... Siena 1517/18.
8. Tod Mariae. Oratorio San Bernardino .... Siena 1517/18.
9. Bettstatt für Fr. Petrucci (nicht erhalten) .... 1518/19.
10. Elias und Ahab. Karton zu den Mosaiken .... Siena 1518/19, 1520, 1524.
11. Katafalk für die Compagnia di Santa Lucia (existiert nicht mehr) .... 1521.
12. Christi Geburt. San Martino .... Siena 1523.
13. Der Sturz der Engel. Akademie .... Siena 1524.
14. Deckenfresken im Palazzo Bindi-Sergardi .... 1524/25.
15. Moses schlägt Wasser aus dem Felsen. Mosaik .... Dom in Siena 1525.
16. Madonna mit Heiligen. Palazzo Sarracini .... Siena 1528.
17. Taufe Christi (Predella) .... Akademie 1528.
18. Deckenfresken in der Sala di Concistoro .... Siena 1529/32, 1535.
19. Mosesmosaik .... Dom Siena 1531.
20. Reiterstandbild für Carl V. (verloren) .... 1536.
21. Madonna mit Heiligen. Oratorio di S. Bernardino .... Siena 1537.
22. 2 Mosesbilder .... Dom Pisa 1538.
23. 4 Evangelisten .... Dom Pisa 1539.
24. Katafalk für Sant' Antonio Abate (existiert nicht mehr) .... 1540.
25. Fresken im Palazzo Doria .... Genua 1541.
26. Die Geburt Mariae. Akademie .... Siena 1543.
27. Fresken in der Tribuna des Domes .... Siena 1544.
28. Isaaks Opfer. Mosaik .... Dom Siena 1544/46.
29. Madonna auf einem Buchdeckel .... Archiv Siena 1548.
30. 8 Bronzeengel .... Dom Siena 1548/51.

II. Werke ohne genaue Jahresangabe.

1. 4 runde Ölbildchen im Waisenhaus .... Siena.
2. Scipios Traum. Museum .... Lucca.
3. 4 Kopfbilder auf Holz al fresco. Misericordia-Brüderschaft .... Siena.
4. Madonna mit Heiligen. Tondo .... Akademie Siena.
5. 4 Engelbilder .... Akademie Siena.
6. 1 Wappen mit 2 Putten .... Akademie Siena.
7. Skizzen in der Akademie .... Siena.
8. St. Michael, Altarbild Sta Maria del Carmine .... Siena.
9. Krönung Mariae Altarbild .... Sto Spirito Siena.
10. Heilige Familie .... Palazzo Pitti Florenz.
11. Heilige Familie .... alte Pinakothek München.
12. Heilige Familie .... (Berliner Museum) Emden.
13. Heilige Familie .... Eremitage St. Petersburg.
14. Heilige Familie .... Sammlung Weber Hamburg.
15. Heilige Familie .... prop. cav. Lattanzio M. Mignanelli.
16. Heilige Familie .... prop. Giulio Tortolini.
17. Heilige Familie .... prop. Girolamo Bargagli.
18. Heilige Familie .... Museum Altenburg.
19. Christus in der Vorhölle .... Akademie Siena.
20. Die Tochter der Herodias .... Liechtenstein-Galerie Wien.
21. Heilige Familie .... Earl Cowpers Samml. Panshanger.
22. 2 Truhendeckel .... Mr. Benson London.
23. Quintus Curtius .... Sammlung Wesendonk Bonn.
24. Männl. Brustbild .... Universitätsgalerie Straßburg.

WERKE ÜBER BECCAFUMI.

Giorgio Vasari, Le vite, tom. X. vita di Beccafumi Firenze 1854.

Luigi Lanzi (1732—1810), Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII^mo secolo (1789).

Padre della Valle, Lettere sanesi sopra le belle arti. III.

Ettore Romagnoli, Biografia Cronologica de' Bellartisti Senesi. 1835. Handschriftlich in der Bibliothek von Siena.

Jean Batt. de Boyer, Marquis d'Argens (1704—1771), Réflexions critiques sur les écoles de peinture (1752).

Cicognara, Storia della scultura (tom. II).

Jules Labarte, Histoire des arts industriels au moyen âge. Paris 1866, vol. 4.

Jacob Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien.

" " Cicerone.

Hippolyte Taine, Voyage en Italie II.

Strutt, Biographical Dictionary of Engravers.

Naglers Künstlerlexikon.

W. von Seidlitz, Allgemeines Künstlerlexikon s. u. Beccafumi.

Gaye, Carteggio vol. II.

G. Milanesi, Documenti Senesi vol. II und III.

Jansen, Leben und Werke des Malers G. A. Bazzi, Stuttgart 1870.

Borghesi e Banchi, Nuovi Documenti Senesi. 1898.

Crowe und Cavalcaselle, Band IV b.

Miscellanea Storia Senese tom. IV und V.

Bernh. Berenson, The Central Italian Painters of the Renaissance, New York 1897.

Corrado Ricci, Il palazzo pubblico di Siena e la mostra d'antica arte senese. Bergamo 1904.

C. Chledowski, Siena, Bd. II, Berlin 1905.

Carl Woermann, Wissenschaftliches Verzeichnis der älteren Gemälde der Galerie Weber in Hamburg, II. Aufl.
Huber und Rost, Handbuch III.
Renouvier, Des Types et des Manières des maîtres graveurs.
P. J. Mariette, Abecedario: publié par Mr. de Chennevières.
Passavant, Peintres Graveurs I.
Zani, Enciclopedia.
Kristeller, Kupferstich und Holzschnitt.
L. Guaita, La scienza dei colori e la pittura. Siena-Lazzeri 1893.

ALTFRÄNKISCHE MEISTERLISTEN.

VON

ALBERT GÜMBEL, NÜRNBERG.

(Fortsetzung.)

g)

Derselbe liegt im Streite mit einem Nachbarn über ein Fahrt- und Wegerecht. 1444, 18. August. [Ebenda Fol. 347 a.]

»Judicium in Fürt auf dinstag vor s. Barthlomeus tag 1444.

Heintz maler von Zierndorff [klagt] ad Hansen Hytzen von Zierndorff dorumb und spricht, er eng und irre in an seiner einfar[t], die recht und redlichen mit einer alten mark vermarkt ist; auf einer seiten verlegt er den weg mit holz und auf der andern seiten mit einem graben und meint sein hofrait domit zu erweitern; das alles tut er im verlich und frevelichen mit gewalt on recht. dampnum 10 mark silbers.«

h)

Derselbe verklagt Hanns Müllner von Leichendorf auf Bezahlung von 15 fl. verdienten Lohns u. a. 1445, 25. August. Klagebücher des gleichen Landgerichts, Literalien Nr. 205, Fol. 148 b.

»Judicium in Schwabach feria quarta post festum s. Barthlomei [14]45.

Heinrich maler von Cirndorff [klagt] ad Hannsen Mullner von Lewchendorff darumb und spricht, der genan[nte] Hanns mulner sei im zwei firtel korn schuldig und solt im die langst ausgericht hab[en], das kond er on gerichts hilf nit bekummen. dampnum 2 gulden.

Item er spricht mer zu im um 15 gulden lidlons, darumb hab er in gebeten mit hantgebenden treuen ein vormunt zu sein mit im, er wöll im gnug darum tun.

Er spricht auch mer zu im umb etlich zerung zu fremden wirten, die hab er nit alle ausgericht, darum lad man in gen Würtzpurg auf geistlich gericht. dampnum zehen gulden und dingt im sein nachred nach seiner notdurft.«

Am Rande: »Item dise sach hat mein herr der lantr[ichter] heißen weisen in das gericht gen Cadolzburg sub forma juris. Act. auf donrstag nach Michahelis anno etc. 45.«

i)

Derselbe tritt als Kläger gegen Hans von Seckendorf gen. Nolt und dessen Knecht in ungenannter Sache auf. 1446, 12. Dezember. Klagebücher des gleichen Landgerichts, Literalien Nr. 206, Fol. 43 b.

»Judicium in Cadolzburg feria secunda ante Lucie anno 1446.

Heinrich moller von Zirndorff ad Hansen Nolt Seckendorffer genant und Cuntz Schorn, sein knecht, bed gesessen zu Weyßendorf etc.«

k)

Derselbe verklagt Johannes, den Schulmeister zu Herzogenaurach, in ungenannter Sache. 1447, 18. Dezember. Manuale gleichen Landgerichts, Literalien Nr. 117, Fol. 207 b.

»Judicium in Cadolzpurg feria secunda ante festum s. Thome [14]47.

Heinrich Maler von Zirndorff ad Johannem, den Schulmeister zu Herzogenaurach.«

85.

Metter, Hans, Bildschnitzer in Wöhrd vor Nürnberg, 1530—1536. Hampe, I, Nr. 2258 ff.

Wird wegen verschiedener Streithändel mit seinen Nachbarn gerügt und gestraft. Markt Wöhrder Strafbuch, Mscr. 471, Fol. 12 b ff.

a)

»Hans Metter, pil[d]schnitzer, ist gerügt, das er Cuntzen Keugel zwo wunden gehaben (gehauen), darum er wandelbar (strafbar) ist, hat umbs wandel angerürt [91]), nemlich 40 h[aller] 1530. 4. Oktober.«

b)

»Hanns Metter, bildschnitzer, und E. Roth, schermeßerer, seind darum, das sie sich gegen Cuntz Pymbsen und seiner eewirtin ganz ungepurlich mit schent- und schmehworten gehalten, ir jeder 8 tag auf ein turm gestraft worden. bil[d]-schnitzer hat angerürt.... Hanns Metter ist noch 14 tag frist gegeben. 1531, 4. September.«

c)

»Hanns Metter, bildschnitzer, ist darumb, das er Jorgen Konigsmulner zum ersten in [die] prust geschlagen um 20 h[aller] wandel gestraft worden; hat darum angerürt. 1532, 20. Februar.«

[91]) D. h. den Richterstab zum Zeichen des Gehorsams.

d)

»Jorg Entner contra Hansen Metter, pil[d]schnitzer, umb das er den cleger geschmecht haben solt, derhalben sie gegeneinander frid zu halten angerürt und mit weisung zugelassen. 1533, 27. Mai.«

e)

»Hanns Metter, pil[d]schnitzer, ist ernstlich gerügt und fürpracht worden, wie er am nehern sontag zwischen ein und zweien in der nacht so grausam got gelestert haben [soll] mit diesen worten »das dich gots fünf wunden und gots sacrament schent« und [mit] vil mer dergleichen schwür und fluchen sich hören laßen, darumb er laut eines erbern rats statut höchlich zu strafen ist. Hanns Metter, pilschnitzer, ist deßhalben zwen tag in die eisen gestraft und alsbald hingefürt worden. 1535, 6. Juli.«

f)

»In sachen Hansen Metters und Agnes, seiner eewirtin, contra Cristoff Vischer, fingerlatreer, um das er sie erlos und wißentlich dieb gescholten, entgegen das Hans Metter im sein kunst abgelernt und doch ime zugesagt haben solt, dieselbig niemants zu lernen etc. darauf und auf verhörung beder tail gestelte zeugen ist ertailt: dieweil sich erfunden, das beclagter den cleger, wie obgemelt, so heftig an seinen ern geschmecht, so sol er derhalben drei tag auf ein turn gestraft sein; und nachdem wißentlich, das cleger etlich diese kunst gelernt, so sol ime hiemit inhibirt und verpoten sein, soliche kunst hinfuro niemants mer zu lernen, doch mag er und sein weib solich kunst und arbait für sich selbst wol treiben, alles bei peen 10 gulden r. act. in rat ut supra. haben derhalben angerürt.«

g)

»Auf Hansen Metters, pil[d]schnitzers, und entgegen Cristoff Vischers supplication, einem erbern richter und rat überantwurt, ist darauf erkent, das ein erber rat bei vorgegebenen entschid, im rugbuch fol. 144 eingeschriben, [es] nochmals bleiben laße etc. könne und mege aber Vischer anzaigen und beweisen, das Hans Metter seit der negst ergangner urtail jemants weiter gelernt hab, sol derohalben ergeen, das recht ist; und dieweil das fingerleintrehen ein freie kunst sei, könne ein rat dasselbig niemants (ausserhalb des Metters) zu arbaiten verpiten. act. 27. juli 1536. jar.«

h)

»Hanns Metter, pil[d]schnitzer, contra Cristoff Vischer, um das er den frid geprochen und ine merklich an seiner ern entsetzt und geschmeht, dargegen gedachter Vischer fürgeben, das bemelter Metter grausam got gelesterst haben sol, nemlich das er gesagt, das dich gots marter im himel droben schent etc., darauf [sind] bede tail mit weisung zugelaßen.«

i)

»In sachen Cristoff Vischers, fingerleintrehers, contra Hansen Metter, pildschnitzer, um das er got im himel geflucht haben solt, ist auf beder tail verfürte zeugschaft im rat ertailt, das er derhalb auf ein turn gein Nurmberg 14 tag mit wasser und prot gestraft sein sol und nachdem sich in des pildschnitzers zeugen erfunden, das Vischer gedachten pildschnitzer aus seinem haus gefordert, in dabei poswicht und ein gotlosen man gescholten und dardurch den frid geprochen, sol er derhalben 3 tag auf ein turn und darzu um 20 ℔ gelts gestraft sein. act. im rat, ut supra, und ist inen nochmal frid bei 10 gulden zu halten aufgelegt worden.«

86.

Meyner, Christoph, »bildmacher« in Neuhof[92]). 1448.

Wird verklagt. Streitgegenstand nicht genannt. 1448, 10. Januar. Manualien des kais. Lgr. des Bgrftms. Nbg., Literalien Nr. 117, Fol. 216 b.

»Judicium in Cadolczpurg feria quarta post epiphaniam d. [14]48.

Hanns Heyden, voyt zu Libenau, [klagt] zu Cristoff Meyner, bildmacher zum Newenhof.«

87.

Michel, Kartenmaler in Bamberg. 1490.

Die Stadt Bamberg schreibt an Nürnberg, »bitende, Micheln kartenmalern, irem inwoner, von etlichen unsern burgern seiner schulde zu verhelfen.« Nürnberger Einlaufregister 1490, 1.—29. September. Schreiben selbst nicht mehr vorhanden.

Neuhof, Christian, Maler zu, siehe Christian, Maler zu Neuhof.

88.

Neumayr, Veit, Schnitzer zu Augsburg, 1487—1490.

Der Nürnberger Rat veranlaßt auf dessen Ansuchen die Kaufleute Konrad Halbgewachs und Hans Mila die Habe ihres verschollenen Faktors Heinrich Koch nicht aus der Hand zu geben, bis Newmayr glaublich gemacht habe, daß Koch nicht mehr am Leben sei. 1487, 21. Juli. Nbg. Ratsbuch, IV, Fol. 256 a.

»Item uf der von Augspurg fürschrift, Veytten Newmayrs, des schnitzers, irs burgers, halb, die habe und gut, so Hainrich Koch[s], des Halbgewachsen und seiner gesellschaft dieners, der verloren worden, ist etc., antreffent, haben der

[92]) Siehe bei Nr. 11. Möglicherweise sind beide identisch.

[93]) Die Erledigung der Angelegenheit zog sich noch bis 1490 hin. In diesem Jahre (quarta post Marci = 28. April) bestätigte Veit Newmair, schnitzer, dem Hs. Mylla und Konrad Halbgewachs die Herausgabe der bei ihnen zu treuen Händen hinterlegten Habseligkeiten des Heinrich Koch (darunter ein tuch, »daran gemalt ein crucifix«). Libri lit. im Stadtarchiv Nürnberg, Bd. 7, fol. 143b ff.

genant Contz Halbgewachsen und Hanns Mila verwilligt und zugesagt, das sie deßelben Heinrich Kochs habe und gut, was sie der innenhaben, nicht von iren handen und gewalt kommen laßen wöllen, bis solang dass der genant Veyte Newmayr gleublich urkund pring, daß Hainrich Koch nicht in leben sei. act. sabbato ante Marie Magdalene (= 21. Juli) anno [14]87.«

Neustadt a. Aisch, Konrad, Maler von, siehe Konrad, Maler von Neustadt a. Aisch.

89.

Nickel, Matthäus, Lehrjunge auf dem Briefmalerhandwerk, 1488, siehe Kaspar von Basel, Briefmaler.

90.

Nickl, Andreas, Malergeselle in Nürnberg, 1519.

Wird in Schuldhaft genommen. 1519, 27. Juli. Nbg. Schuldhaftregister 1483—1545, Fol. 126 a.

Enndres Nickl, Malergeschell (!), ist von wegen der Glockendonin in eisen gelegt und uf ein urfehd widerum aus fangknus gelaßen worden am mitwoch nach Anne 1519.

91.

Ott der Schnitzer in Nürnberg, 1389—1413.

a)

Macht für die Stadt Nürnberg eine Armbrust. 1389, zwischen 8. Septbr. und 6. Oktbr. Nbg. Jahresrechnungen Bd. I, Fol. 355 a.

»Item dedimus meister Otten 10 schilling haller von eim armprost ze machen.«

b)

Wird wegen falscher Anschuldigung verklagt. 1413, 27. März. Urteilbücher des kais. Lgr. des Bgrftms. Nbg., Literalien Nr. 222, Fol. 27 b.

»Judicium in Nuerenberg circa s. Egidium [94]) feria secunda post dominicam oculi anno etc. 1413.

Margareth, die bei Meister Otten des Snitzers zu Nuer[enberg] gewest ist, expürg[avit], derselbe Meister Otte und ander leut schul[digen] si, sie solt desselben Meister Otten elichen wirtin zwen slair verstolen und entragen haben. neg[avit.]«

92.

Pauer (Pawr), Hans, Briefmaler in Nürnberg, 1492—1497.

Gümbel Nr. 15 (?)

Wohnt von 1492—1497 in einem Hause bei der Pfannenmühle hinter dem Hause des Hans und Ulrich Stark, an welche er jährlich einen Zins von 8 fl. Rheinisch

[94]) d. h. im Ägydienkloster, eine der Nürnberger Malstätten des kaiserl. Landgerichtes.

zahlt. Sein Nachfolger wird der Briefmaler Michael Winterberg (siehe bei diesem). Starksche Rechnungsbücher, Nbg. Salbücher Nr. 285 d ad 1492—97 [95]).

Pauer, Hans, Steinmetz von Ochsenfurt in Nürnberg, 1458, siehe Nachtrag.

93.

Peurl, Leonhard, Maler in Nürnberg, 1490—1493. Gümbel Nr. 26 (1474).

a)

Ist Bürge. 1490, 25. Oktober. Libri Conserv. 3, Fol. 120 b.

»Oswalt Ritzman confitetur Linhartten Pewrlin, Martin Maler und Hanns Roslin umb 5 guldin 6 ß 7 hlr., sie gegen der Appenteggerin zu entledigen etc. 2a ante Symonis et Jude [14]90.«

b)

Kauft Erbgerechtigkeit an einem Hause zu Nürnberg. 1493, 10. Juli. (Libri lit. 10, Fol. 41 a.)

[Schultheiß und Schöffen des Stadtgerichts Nürnberg beurkunden], »das fur uns kam in gerichte Liennhart Pewrl, der maler, burger zu Nurmberg, von sein und Barbara, seiner elichen wirtin, wegen und pracht mit unsers gerichts buch, das die erbern Wilhalm Hegnein, Niclas Coler und Ludwig Schnöd vor gericht auf ir aid gesagt hetten, das sie des geladen zeugen weren, das Hanns Freyssleben, der schreiner, und Elßbeth, seine eliche wirtin, am freitag s. Petters und s. Pauls abent der h. zwelfpoten nechstvergangen vor ine für sich und all ir erben verjehen und bekant, das sie recht und redlich verkauft und zu kaufen gegeben ir erbschaft, so sie gehabt hetten an der behausung und hofraitin mit aller und jeglicher irer gerechtigkait, zu- und eingehörung alhie zu Nurmberg hinter Hannsen Tetzels haus, jetzo zwischen Eberhart Bonacker[s], des sattlers, und Caspar Schmids, des schloßers, heusern gelegen, ine denselben Liennhart Pewrl, Barbara, seiner elichen wirtin, und iren erben zu haben und zu niessen furbas ewigklich....« [Folgen noch Bestimmungen über gemeinsame Benutzung, »fürben« und Reparieren des »privetts« mit einem Nachbarn.] »wann inen die vorgemelten kaufer ain nemliche suma 87 fl. r. landsw. zu dank par darfur ausgericht und bezalt, darum sie si und ir erben für sich und ir erben gar und gentzlich quitt, ledig und los gesagt hetten. und das alles were auch geschehen mit willen und wort Herman Gollers, des pierpreuen, des die aigenschaft daran were, doch mit der beschaidenhait, das Lienhart Pewrl, Barbara, sein wirtin, und ir erben im und seinen erben zu rechtem aigengelt jerlich davon zinsen und geben solten 6 guldin der statwerung zu Nürmberg.... detur litera. testes her Erasmus Haller und her Hanns Rumel. quarta post Kiliani [14]93.«

95) Im Jahre 1490, Mittwoch nach Mauritius, klagte eine Margaretha Nadlerin gegen »Pawr den Briefmacher« wegen Herausgabe eines Pfandes (Conserv. im Stadtarchiv Nürnberg 3, Fol. 110 a).

94.

Pleydenwurff, Hans, Maler in Bamberg und Nürnberg. 1458—1471.

a)

Dessen (?) Weingarten zum Ebenperg [96]) wird genannt. 1458, 1. Dezember. Bamberger Landgerichtsbücher im Kr.-A. Bamberg. Selekt B, Gerichtsbücher Nr. 715, Fol. 71 b.

»Anno domini MIV^c^-LVIII° freitag nach Andree.

Eberlein Steinmetz clagt uf einen weingarten zum Ebenperg gelegen und alle sein nutzungen und zugehorungen, den Hans Maler ingehabt hat, der von Caspar Haller [97]) zu lehen geht [98]).«

b)

Illuminiert einige Karten des Herzogtums Burgund. 1471, 29. April. Nürnberger Stadtrechnungen Nr. 17, Fol. 114 b.

»Item [dedimus] 13 schilling 8 haller dem Pleidenwürf maler von etlichen briefen zu malen der gelegenh[eit] [99]) der lande Burgundie, die man an etliche ende (= Orte) gesant hat. actum ut supra d. h. secunda ante Walpurgis [= 29. April 1471].«

95.

Pleidenwurf, Wilhelm. 1482—1492.

a)

Wird wegen Zückens einer Waffe in einem Raufhandel bestraft. 1482/83. Nürnberger Stadtrechnungen Nr. 19, Fol. 15 a.

»Item [recepimus] 10 schilling vom Wilh[elm] Pleidenwurf werzuck[ens etc. halb].«

---

96) Gemeint ist wahrscheinlich der sich über Zell am Main erhebende, mit einer Burgruine gekrönte Ebersberg.

97) Wohl aus der in Bamberg ansässigen Familie dieses Namens.

98) Vorauszugehen hätte eigentlich diesem Eintrag das Protokoll aus den gleichen Bamberger Landgerichtsbüchern vom 27. November 1447, nach welchem Albrecht Newensteter — er erscheint 1454 als Landschreiber des Landgerichts Bamberg, d. h. als ein dem Landgericht beigeordneter, juristisch gebildeter, mit Abfassung der Urteile und darauf bezüglichen Urkunden, dem amtlichen Briefwechsel des Gerichtes usw. betrauter Beamter — gegen die Gotteshauspfleger und die ganze Gemeinde zu Weiden in Oberfranken auf Lösung einer Bürgschaft klagt, die er gegenüber »dem Bleidenwurf« übernommen hat. Unter letzterem wäre, entgegen meiner Annahme, daß es sich um Hans Pleydenwurf handelt, nach Leitschuh, Studien und Quellen zur deutschen Kunstgeschichte, Einleitung S. VI, vielmehr Konrad (Cuntz) Pleydenwurf, des Hans Bruder (?, vgl. ebenda, S. 1) zu verstehen. (Ist vielleicht identisch mit Nr. 63 unserer Meisterlisten.) Doch habe ich das obige Protokoll, nebst einigen Bemerkungen über einen in Weiden erhaltenen Marienaltar des 15. Jahrhs., schon im Rep. für KW. 1912 veröffentlicht und sehe daher von einer nochmaligen Wiedergabe hier ab.

99) = Lage. Es handelte sich also um kartographische Darstellungen, die Pleidenwurff mit Farben anzulegen hatte.

LITERATUR.

Herman Sörgel, Einführung in die Architektur-Ästhetik, Prolegomena zu einer Theorie der Baukunst. München 1918 (Piloty und Loehle). 258 Seiten.

Das Buch ist so inhaltreich, daß ein kritisches Eingehen sich auf eine enge Auswahl seiner Thesen beschränken muß. Der erste Teil stellt in annähernder Vollständigkeit alles zusammen, was seit Winckelmann über Architekturästhetik Richtiges und Verkehrtes geschrieben worden ist, der dritte Teil bringt Beobachtungen aus der Praxis, Ratschläge in hundert Einzelfragen, alle auf dem Boden modernen Geschmacks erwachsen. Man wird sich begnügen dürfen, von diesen beiden Teilen zu sagen, daß sie durchweg Gutes stiften und daß es ein hohes Verdienst des Verfassers ist, das verstreute Material so bequem zusammengetragen zu haben.

Um so mehr fordert der zweite Teil zu entschlossener Kritik heraus. Er enthält die eigene Architekturästhetik des Verfassers. Der Hauptsatz findet sich gegen Ende dieses zweiten Teiles: Das Wesen der Architektur ist Konkavität von innen und außen. Von innen, das wissen wir mindestens seit Lucae, dessen Vortrag Über die Macht des Raumes in der Baukunst (Zeitschrift f. Bauw. 1869) nie zitiert wird — Schmarsows Vorlesung, Das Wesen der architektonischen Schöpfung, erst 25 Jahre später, 1894 —. Aber daß die Griechentempel, Pyramiden, Denkmäler, Burgen auch von außen konkav sind, ist neu. Sörgel denkt sich über die Pyramide eine große Art Glasglocke gestülpt »ein vorstellungsweises Punktieren des Himmelsgewölbes«. »Wer in der Architektur immer nur eine gleichwertige Mischung von Körper und Raumkunst, einen unklaren Kompromiß zwischen Plastik und Raum, oder gar ein Vorherrschen des Konvexen über das Konkave erkennt, ist überhaupt nicht für räumliche Werte im Sinne der Architektur eingestellt, es fehlen ihm das Auge, Gefühl und Bewußtsein für das eigentliche Idiom der Baukunst« (S. 168). Das heißt doch, wer jene neue Lehre Sörgels anerkennt, hat Aussicht, für architekturverständig zu gelten. Da protestiere ich energisch. Die Glasglocke punktieren ist Privatsache, aber keine Pyramide wird davon konkav. Die imaginäre Glasglocke mag Architektur sein, von innen gesehen ist sie gewiß konkav, aber so wenig eine wirkliche Glasglocke, über eine kostbare Holzstatuette gestülpt, diese Plastik konkav, die Plastik zu Architektur macht, so wenig vermag dies die imaginäre gegenüber der wirklichen Architektur. In dem Bedürfnis, das Räumliche der Architektur als das Wesentliche recht eindringlich zu lehren, versteigt sich Sörgel zu einer sinnwidrigen Behauptung. Vermag ich nun jene immaginäre Glasglocke für völlig einsam stehende Bauten sowie für ganze Städte aus weiter Ferne gesehen unter gewissen Umständen noch mitzumachen, so doch keinesfalls, wenn ich mich inmitten einer Stadt befinde; da sehe ich Hohlkörper, die — bei gutem Städtebau — »Platzräume«, »Hofräume«, »Straßenräume« erzeugen. Selbstverständlich sind diese Außenräume ebenso konkav wie die Innenräume in den Bauten, aber die Bauten bleiben dabei konvex und würde man dann noch über Bauten und Plätze zusammen die Glasglocke punktieren, so würden dadurch sogar die Platzräume wie von einem äußeren Stand gesehen, also konvex erscheinen. Da man aber innerhalb der Stadt gar keine imaginären Glasglocken empfindet, so gilt für den Außenraum, daß er nur konkav, für den Einzelbau, daß er von innen konkav, von außen

konvex erscheint. Eine ummauerte, etwa gotische Stadt, als Einheit aufgefaßt, ist von außen gesehen, wenn ich vor den Toren wandere, auch konvex (das Körperhafte der Tortürme ist immer besonders stark betont worden, als wären sie voll und ohne wesentliche Hohlräume). Sörgel selbst meint, daß sein Erklärungsversuch nicht der unter allen Umständen allein seligmachende sei (S. 169); die kühle Objektivität, die er fremden Ästhetikern gegenüber hat, schütze ihn gegen die eigene, vor allem wenn sein »Erklärungsversuch« vorschnell von anderen zur allein seligmachenden Lehre erhoben wird.

Zu der Definition der Architektur führt ein langer Weg oder drei getrennte Wege. Sörgel zerlegt die Architektur in Faktoren, die sich nach den Oberbegriffen Seelisches, Verstandesmäßiges und Optisches ordnen. Ich bespreche sie in umgekehrter Folge.

Unter Optisches faßt Sörgel die raumgeometrischen Beziehungen im Neben- und Hintereinander. Im Nebeneinander: unter die von Schmarsow eingehend behandelten Begriffsgruppen gebracht, Symmetrie, Reihung, Rhythmus und Proportion, goldener Schnitt, Ähnlichkeit. Sie werden flüchtig berührt. Im Hintereinander: das ist die Frage nach den Reliefschichten; Hildebrands Problem der Form übersetzt in ein Problem des Raumes. Es ist vielleicht die glücklichste Stelle der ganzen Arbeit. Daß die hinterste Schicht der Ausgangsort des Ablesens ist und daß diese Schichten nicht bedingungslos parallele Plane sind, sondern räumlich konzentrisch mit jener hintersten Schicht laufen, also bei krummer Wandung ebenso in Krümmungen, ist eine Befreiung von einer irrigen Übertragung der nur für die Plastik gültigen Gesetze auf die Baukunst. Würde aber Sörgel anerkennen, daß die Architektur als Hohlkörper auch körperlich konvex ist, nicht nur räumlich konkav, so würde das zu weiteren komplizierten Folgerungen treiben, denn für Bauten, die stark plastisch empfunden sind, wie die romanischen oder die der Renaissance, besteht Hildebrands Lehre doch zu recht.

Als Faktoren des Verstandesmäßigen werden aufgezählt: Zweck, Material, Konstruktion. Für den Zweck müßte vor allem unterschieden werden Zweck der Körper und Zweck des Raumes. Der ästhetische Zweck der Körper ist im allgemeinen Begrenzung und dadurch Formung, Gliederung des Raumes; im einzelnen das gegenseitige Stützen, Decken, Spannen etc., das den realen physikalischen und chemischen Bedingungen unterstehend in sichtbare Erscheinung tritt, d. h. die Bedingungen werden nicht nur real erfüllt, sondern die Erfüllung in wechselseitig zweckmäßig verteilten Kräften anschaulich gemacht — wie, ist hier nicht nötig zu erörtern. Zweck des Raumes dagegen ist eine geistige Handlung. Es stehen daher das Beispiel vom Zweck oder Nichtzweck der gewundenen Barocksäule (S. 121) und vom Zweck oder der Zweckwidrigkeit der Spiegel im Konzertsaal, in welchem sie die Aufmerksamkeit zerstreuen (S. 122), auf unvergleichbarem Niveau. Es rächt sich hier die Feindseligkeit Sörgels gegen alles Plastische, Körperliche in der Architektur, es ist aber die Vermengung von Zweck der Körper und Zweck des Raumes ein uralter Erbfehler aller Architekturästhetiker, soviel ich sehe, auch derer, die im Gegensatz zu Sörgel nur das Plastische im Bauwerk sehen. Die ästhetisch gesteigerten Körperzwecke und Kräfte behandeln den Mechanismus des Bauwerks, die ästhetisch gesteigerten Raumzwecke den gedanklichen, geistigen Inhalt; erstere entsprechen der Ponderation in der Skulptur, letztere dem Ikonographischen in Malerei und Plastik. Die gottesdienstliche Handlung, die Theateraufführung, der Verwaltungsbetrieb u. s. f. sind das, was die Fabel in Poesie, Malerei, Skulptur bedeutet. Von hier aus wäre alles, was Sörgel über Zweck sagt, zu kritisieren. — Über Material und Konstruktion möchte ich mich noch kürzer fassen: soweit sie verstandesmäßig erfaßt werden, haben sie überhaupt keinen ästhetischen Wert, so weit sie ästhetisch

wirken, werden sie nicht verstandesmäßig erfaßt. Ich leugne also gar nicht den ästhetischen Wert des Materials, anerkenne sehr den Materialstil (optisch), gebe auch zu, daß ich Holz, Backstein, Blech mit dem Verstande unterscheide, nur daß diese Verstandesunterscheidung für das Ästhetische eine Rolle spielt, scheint mir zweifelhaft.

Schließlich das Seelische. Gemeint ist, der Baumeister soll mit dem Herzen entwerfen. Vom Niedlichen, Behaglichen bis zum Erhabenen sind die Schattierungen so mannigfach, daß jede Klassifikation Sörgel unmöglich scheint, doch mißt er den Wert des Seelischen mit drei Maßstäben: Höchstleistung, Raumleistung, Sicherheitsleistung. Es ist gerecht, die Beseeltheit jedes Bauwerks nach der Gesamtbeseeltheit der Entstehungszeit zu werten. Der ungeklärte Begriff Zeitgeist wird von Sörgel nicht mit seinem ganzen Umfang, sondern nur nach dem seelischen Gehalt herangezogen. Man versteht das am besten an den Beispielen vom Kölner Dom und Gabriel Seidls Annakirche in München (S. 101). Allein wenn der Kölner Dom seelenlos ist (ist er es?), weil das 19. Jahrhundert religiös anders empfand, als die Zeit der Kathedrale von Amiens, und wenn Seidls Annakirche stimmungsvoll ist, weil aus dem christlichen Geist geboren, wenn also einmal die Seelenlosigkeit der Architektur aus der Seelenlosigkeit des Zeitgeistes, das andere Mal die Beseeltheit oder sagen wir Wärme, liebevolle Gepflegtheit aus der Beseeltheit des Zeitgeistes erklärt wird, ist damit etwas über die Seelenlosigkeit und Beseeltheit selber ausgesagt? Unbestritten, der Seelengehalt des Bauwerks hängt zusammen mit dem Seelengehalt der Zeit. Aber ist das ein ästhetisches Problem? Ist es nicht ein historisches? Lautet das ästhetische nicht vielmehr, was sind die konstitutiven und anschaulichen Elemente der Formenwärme und des kalten Schematismus? Wenn man kunsthistorisch gerecht verteilen will, so gilt Sörgels Höchstleistung als Wertmesser. Aber Sörgel unterscheidet selbst sehr scharf zwischen Ästhetik und Kunstgeschichte (S. 79). Gehört also nach meinem Dafürhalten die Frage der Höchstleistung nach Sörgels eigener Scheidung nicht in den Zusammenhang in den er sie setzt, so auch nicht die beiden anderen Wertmesser, und zwar die Raumleistung unter den Begriff Zweck — denn wenn man dem Korridor, Wohnzimmer, Schlafzimmer verschiedene Dimensionen vorschreibt, geschieht dies aus dem Raumzweck, also der psychischen Handlung heraus — die Sicherheitsleistung aber gehört überhaupt nicht in ein ästhetisches System, sondern wie die Konstruktion unter Technik, die Sörgel selbst trefflicher als es je geschehen ist, vom Künstlerischen scheidet. Es ist merkwürdig wie die Sicherheitsforderung immer wieder in der Bauästhetik wuchert. Sicherheit fordere ich nicht nur vom Kunstbau, auch vom anspruchlosesten Magazin, ja es ist keine Sonderforderung an den Baubetrieb, auch die Skulptur soll nicht einstürzen und muß sich bei der Ausladung der Glieder nach den physikalischen Bedingungen des Materials richten, auch das Bild soll sozusagen nicht einstürzen, der Kreidegrund, der Leim des Rahmens, der Nagel in der Wand sind die Sicherheitsträger. Nicht reißen sollen unsere Kleider, nicht brechen unsere Geräte, wenigstens wünschen wir das, genau wie die Festigkeit in der Baukunst. Die Dauerhaftigkeit wird erst ein ästhetisches Element, wenn sie anschaulich gesteigert ist, wenn sie zur anschaulichen Unzerstörbarkeit wird. Was jeder Zeit gerade konstruktiv sicher schien, als Maßstab nehmen (S. 106), ist wieder gerecht, aber historisch gedacht, statt ästhetisch empfunden, ist kunsthistorische Wertung — denn es gibt eine spezifisch kunsthistorische Wertung, was Sörgel bestreitet und was wohl durch Riegls Thesen unserer Generation verdunkelt worden ist.

Indem ich aber an der Systematik herumkrittele und bei aller Anerkennung zahlloser Einzelbehauptungen im Ganzen eine Ablehnung dieser Ästhetik verspüre, wird mir

klar, daß Sörgels Gliederung nach Seele, Verstand und Auge ein Versuch ist, nach den Aufnahmeorganen, also vom Subjekt aus, eine Übersicht zu gewinnen. Beim Optischen kommt er auf Proportion etc., aber man sieht doch auch Material und Konstruktion. Auch die Raumleistung entspricht nach Sörgel dem Optischen, also ein seelischer Faktor (ich würde ihn, wie gesagt, eher unter Zweck, also einem Verstandesfaktor, einordnen). Und so kann man weiter eine Unsicherheit in der Einteilung bloßlegen. Die Höchstleistung soll dem Zweck entsprechen, der Zweck wird unter Verstand, die Höchstleistung unter Seele registriert, u. s. f. Mir scheint die ganze Einteilung vom Subjekt aus in Anteil der Seele, Anteil des Verstandes, Anteil des Auges ein sehr interessanter, aber mißglückter Versuch, und zwar deshalb mißglückt, weil, wie Sörgel selbst im Einleitungsabschnitt S. 68ff. sagt, das Ästhetische eine Wechselwirkung von Objekt und Subjekt ist. Die Aufteilung des ganzen Gebiets der Architekturästhetik vom Subjekt aus bleibt unbestimmt, so lange man keine unanfechtbare Psychologie besitzt. Ich sehe einerseits nicht ein, warum im Absatz Optisches gerade das Nuroptische: Hellgkeitsgrade, Lichtreflex und Spiegelung, Farbe, Perspektive fehlt, andererseits warum nicht eine vierte Rubrik für den Tastsinn gemacht ist, da das Schreiten sich in Schmarsows Sinn als Abtasten mit den Sohlen deuten läßt. Ich verlange eine weitere Rubrik für den Unterschied strenger und lockerer Komposition (Willensdiszipliniertheit), und wo ist in der Dreiteilung Sörgels der Unterschied von arm und reich in seinen vielfachen Bedeutungen, von total und partiell, von Affekt und Stimmung unterzubringen?

So bringt mich das Durchdenken und Kritisieren dieses Buches, wie mir scheint, einen Schritt weiter. Zu der Analyse der kunsthistorischen Aussage nach Zeit, Ort, Person und Sache — der Sache d. h., der Baukunst vom Objekt aus, nach Raum, Körper, Licht, Zweck, die ich an anderem Ort vornahm, muß die Analyse vom Subjekt aus hinzukommen, erst das Wechselspiel beider kann eine befriedigende Lösung anbahnen. Davon untersuchte ich aber nur das Verhältnis jedes der vier Elemente zu den Begriffen Totalität und Partialität, alles andere bleibt noch — systematisch — zu tun. Sörgel versuchte eine Analyse nur vom Subjekt aus, aber weder erschöpfend noch wirklich systematisch, weil die drei Einteilungsgründe Seele, Verstand, Auge, obwohl er sie auf »phänomenalem« Wege zu finden glaubt (S. 68ff.), als willkürlich ausgewählt sich erweisen.

Trotz dieser scharfen Kritik muß ich das Buch als eine ungewöhnlich hohe Leistung anerkennen. Den Architekten wird es die Philosophie, den Philosophen die Architektur näher bringen. *Paul Frankl.*

Erwiderung auf die Besprechung »Sörgels Architekturästhetik« von Dr. **Paul Frankl.**

Eine Antikritik ist nur dann berechtigt, wenn offensichtliche Mißverständnisse aufzuklären sind. Dies ist hier der Fall; ja es wäre fast verwunderlich, wenn zwei so grundverschiedene Architekturtheoretiker, wie Frankl und ich, sich restlos verstehen könnten. Hätte ich Herrn Frankls »Entwicklungsphasen« besprochen, so wäre wahrscheinlich Frankl heute an meiner Stelle. Aber gerade deshalb ist es sachlich wichtig, einige Worte auf die Besprechung meines Buches zu erwidern. Alles Persönliche schaltet dabei vollkommen aus.

Sogleich der Hauptpunkt der Kritik, welcher sich gegen meine Konkavitätstheorie wendet, bedarf einiger Aufklärung. Ich behaupte nicht, daß die Griechentempel, Pyramiden, Burgen usw. von außen konkav sind, ich verlange vielmehr vom Architekturverständigen, daß er diese an sich konvexen Bauten nicht für sich allein,

sondern immer zugleich im Zusammenhang ihrer Umgebung, ihres Landschaftsraumes betrachte. Meine schematische Figur, welche die Raumphantasie zu einer metaphysisch symbolischen Ausdeutung der Pyramidenform und Kathedrale anregen will, und die ich ausdrücklich nur als einen Erklärungsversuch, der durchaus nicht der allein seligmachende sein soll, bezeichne, wurde von Frankl in etwas ironischer Weise als »Glasglocke« aufgefaßt. Und nun kritisiert Frankl diese Glasglocke, die ich nur vorstellungsweise als Medium in der Interpretation eingeführt habe, als ob sie wirklich als Raumhülle vorhanden wäre. Er »protestiert energisch« dagegen, gibt aber dann zu, daß er die Glasglocke für »völlig einsam stehende Bauten unter gewissen Umständen noch mitzumachen« vermöge — also gerade worauf es mir ankommt! Und wenn schließlich Frankl inmitten einer Stadt Hohlkörper d. h. »Platzräume«, »Hofräume« usw. sieht, so sind wir ja vollkommen einig und einer Meinung, und nicht — wie Frankl es merkwürdigerweise hinstellt — entgegengesetzter Ansicht! — Dieses mir unbegreifliche Mißverstehen eines Fachkollegen hat mich veranlaßt, bei dem nun in Vorbereitung befindlicheu Neudruck der dritten Auflage meines Buches jenes fragliche Kapitel über das Wesen der Baukunst viel vorsichtiger und doch zugleich deutlicher darzustellen. Vielleicht kann es in der neuen Form die Zweifel beheben.

Ein zweiter wichtiger Punkt in Frankls Kritik ist das Zweckproblem. Frankl unterscheidet in der Architektur einen Zweck des Körpers (d. i. ein realer, statischer) und einen Zweck des Raumes (d. i. ein geistiger) und meint, von hier aus wäre alles, was ich über den Zweck sage, zu kritisieren. Ich habe gegen Frankls Zweckunterscheidung an sich nichts einzuwenden, wer in der Baukunst das Körperliche mit dem Räumlichen gleichsetzt, wird folgerichtig auch zu einem Körperzweck und einem gleich wichtigen Raumzweck gelangen. Meine Theorie gipfelt jedoch darin, daß Architektur Raumkunst sei, und ich kann somit den Zweck in dieser Raumkunst nicht plötzlich als am Körperlichen haftend betrachten. Die Meinungsverschiedenheit zwischen Frankl und mir scheint mir eine notwendige Methodenverschiedenheit. Im Endresultat, daß in der Architektur etwas statisch Physikalisches und etwas Geistiges auch im Hinblick auf den Zweck enthalten sein müsse, treffen wir uns wieder. Ich betone hier ganz besonders meinen wiederholten Hinweis auf die Unzertrennlichkeit alles Verstandesgemäßen, Seelischen und Optischen in der Architekturwahrnehmung (S. 131 usw.). Somit steht auch mein Beispiel von der Barocksäule und den Konzertsaalspiegeln nicht »auf unvergleichbarem Niveau«. Ich betrachte Barocksäule und Spiegel nicht von den einseitigen Standpunkten einer Körper- und Raumästhetik, sondern unter dem allgemein zwecklichen Gesichtspunkt des Raumkünstlerischen in seiner Totalität.

In meiner Einstellung auf Höchstleistung, Raumleistung und Sicherheitsleistung sieht Frankl eine historische Wertung statt einer ästhetischen. Ich betone aber ausdrücklich und wiederholt, daß ich damit den von aller Zeit und jedem Ort abhängigen, konstanten Modus, also nur die Art und Weise, wie man sich auf das beständig Veränderliche von Zeit, Ort, Stil usw. einstelle, meine!

Frankl vermißt endlich in meiner Ästhetik eine nähere Behandlung des Lichts, der Farbe, des Tastsinns, der »Willensdiszipliniertheit«, ferner Unterscheidungen von »arm und reich«, »total und partial«, »Affekt und Stimmung«. Über alle diese Dinge wird der aufmerksame Leser in meinem Buche entsprechenden Aufschluß finden, allerdings ihrer Bedeutung nach oft an untergeordneter Stelle; denn ich kann z. B. das »Abtasten mit den Sohlen« nicht der seelischen oder optischen Wahrnehmung mit Gemüt und Auge gleichsetzen. So kommt Frankl zu dem

Resumé, meine Ästhetik sei unvollständig und nur vom subjektiven Standpunkt aus angelegt, seine eigene Analyse dagegen sei vollständig und objektiv. Darüber möge der Leser beider Bücher selbst urteilen. *Herman Sörgel.*

Dagobert Frey, Bramantes St. Peter-Entwurf und seine Apokryphen. Wien 1915. Anton Schroll (VIII, 94 S. mit 30 Abb. und 5 Taf.). Band I der Bramante-Studien, mit Benutzung des Nachlasses Heinrich von Geymüllers herausgegeben von Hermann Egger.

Freys Ergebnisse sind knapp gefaßt diese: Einen »endgültigen« Entwurf Bramantes für St. Peter hat es nie gegeben; der Pergamentplan ist der einzige sicher auf Bramante zurückgehende erhaltene Entwurf, gleichgültig ob er eigenhändig von ihm mit der Reißfeder gezeichnet oder von einem Gehilfen ins Reine übertragen ist. Mit diesem Grundriß geht das Münzbild des Carodosso gut zusammen. Beide vereint ergeben den Vorentwurf Bramantes, che non ebbe efetto. Der »Ausführungsentwurf« dagegen für den Neubau von 1506 ist nicht in Zeichnung erhalten. Leider gibt Frey keine Rekonstruktion oder Grundrißskizze, wie er sich diese erste Ausführung denkt, obwohl er für den Wert solcher Rekonstruktionen eintritt. Der Leser muß sich die Bestimmungsstücke aus dem Text selbst in der Phantasie vereinen: den großen Kuppelraum zwischen den Kuppelpfeilern Bramantes, dann im Westen den alten Chor Nikolaus V., den Bramante ausbaute, im Norden und Süden je ein Kreuzarm mit Konche und Umgang und schließlich gegen Osten den Ansatz für ein Langhaus. Einen Ersatz für die fehlende Rekonstruktionszeichnung bietet etwa ein in Wien aufbewahrter Entwurf Sangallos d. J. (abgebildet S. 63).

Auf die Bedeutung eines Langhausentwurfs schon im Jahre 1506 geht Frey nicht ausführlich ein. Dagegen vermag er aus dem Verhältnis des Vorentwurfes zum Ausführungsentwurf den stilistischen Fortschritt oder Umschwung vom Raumempfinden der Frührenaissance zum Massenempfinden der Hochrenaissance abzulesen. Dieser Prozeß ist zwar als Wandlung von lombardischer Leichtigkeit zu florentinisch-römischer Schwere längst geläufig, hier aber innerhalb einer kurzen Zeitspanne und innerhalb der gleichen Künstlerpersönlichkeit erkannt, außerdem als veränderte psychische Einstellung erfaßt: beim Pergamentplan »empfinden wir unmittelbar die weiße Fläche des Raumes als geschlossenes gesetzmäßiges Ornament«, bei allen späteren St. Peter-Entwürfen »sehen wir in erster Linie die Mauerflächen«. Auch diese Unterscheidung ist nicht neu, sie ist aber noch nie so fruchtbar ausgenutzt worden. Sie führt schließlich zu dem Kernsatz des Buches: »Die Wandlung vom dekorativen zum tektonischen, vom planimetrischen zum plastischen Empfinden ist im Grunde der Umschwung vom Raumempfinden zum Massenempfinden« (S. 85). Herausgerissen aus seinem Zusammenhang ist dieser Satz kaum verständlich. Freilich soll man solche Sätze nicht herausreißen, und man versteht ihn gewiß, wenn man all die genauen aufschlußreichen Interpretationen der ästhetischen Begriffe der Renaissancetheoretiker, die Frey gibt, gelesen hat (intagli und bellezza della forma, ornamento und necessità, etc.); allein ich glaube, Frey hat sich selbst in diesen Ausdrücken etwas verfangen. Es gibt doch auch dekoratives Massenempfinden, auch tektonische Dekoration. Dekorativ heißt nicht immer und ohne weiteres ein Vorherrschen des Raumempfindens. Leonardo ist nach Freys Terminologie dekorativ-räumlich wie die gesamte Frührenaissance, aber man wird doch lieber Leonardo mit Alberti und Brunelleschi zusammen als Tektoniker im Gegensatz zu den Dekorateuren Donatello, Lombardi, Omodeo setzen. Was Frey meint, bleibt richtig, nur seine Ausdrücke scheinen noch anfechtbar, über sie aus ührlich zu rechten, ergäbe eine breite Abhandlung, beinahe ein Buch.

Die Kenntnis des Ausführungsentwurfs, diese eine Hauptleistung der Arbeit, gewinnt der Verfasser aus sehr eindringender Interpretation von jetzt gedruckt vorliegenden Archivalien und durch die Kritik der Skizzen, die v. Geymüller für Bramantes St. Peter-Entwürfe hielt. Frey verteilt sie auf Francesco da Sangallo, Baldassare Peruzzi. Die Zuschreibungen scheinen mir einwandfrei, wirklich zu urteilen wäre allerdings nur der berechtigt, der wie Frey monatelang im Uffizienkabinett die ganze Sammlung durchgearbeitet hätte. Wünschenswert wäre die Beigabe sämtlicher, auch der anderwärts schon wiedergegebenen Zeichnungen gewesen, die Frey in seinen Beweisgängen heranzieht, weil man ja doch nicht leicht alle nötigen Bücher bei der Hand hat, aber es ist wohl gerechter, für das zu danken, was hier neu geboten wurde, darunter einige künstlerisch und stilgeschichtlich bedeutende Prachtideen von Peruzzi, der so nebenher um ein gutes Stück greifbarer geworden ist.

Überhaupt liegt der Wert des Buches nicht allein in dem, was über Bramante sich ergab, sondern ebenso in der Klärung und Auffüllung des Vakuums, das durch die Heroisierung Bramantes, das Zurückverlegen der Ideen der Nachfolger auf den einen Großen schon durch die Renaissanceliteratur, dann erst recht durch v. Geymüller entstanden war. Durch Unabhängigkeit des Urteils hat Frey die Suggestion gebrochen, die von Geymüller ausging und die Wissenschaft lähmte, durch zähen Fleiß hat er eine Menge verworrener Fragen geklärt. Die historische Stellung Bramantes scheint wesentlich berichtigt, viel wird ihm genommen, aber der vermenschlichte Bramante ist darum nicht verkleinert, er ist um so sicherer als der Schöpfer der Hochrenaissance erkannt, wenn auch erst die Nachfolger die Folgen zogen. Frey hat nicht nur den Vorentwurf vom Ausführungsentwurf getrennt, d. h. historische Arbeit getan, sondern mit dieser Trennung die Grenze zwischen Früh- und Hochrenaissance aufgedeckt, d. h. kunsthistorische Arbeit getan. Erst die Gabe des lebendigen ästhetischen Erfassens der Architektur befähigte, den Unterschied beider Entwürfe auch stilgeschichtlich bedeutsam zu machen. Bleibt aus logischen Forderungen heraus die Terminologie zu beanstanden, so soll das den Wert der Klärung nicht verdunkeln, die trotz der anfechtbaren Ausdrucksweise als bleibende Erkenntnis gewonnen ist.

Man mochte die Sorge haben, ein pietätvoller Geymüller-Kult werde die Bramante-Studien zu noch grellerer Heroisierung Bramantes treiben. Der erste Band, so sachlich und reinigend, hat hierüber beruhigt, ohne daß die Hochschätzung v. Geymüllers und Bramantes Schaden litt. Wird das in Geymüllers Geschmack so kosmopolitisch-polyglotte Unternehmen mit einem Wechsel deutsch und italienisch geschriebener Abhandlungen noch im geplanten Umfang zustande kommen? Zu wünschen ist es.

Paul Frankl.

W. Dexel, Untersuchungen über die französischen illuminierten Handschriften der Jenaer Universitätsbibliothek. Straßburg 1917.

Die Hindernisse, die sich einer Aufgabe wie der vom Verfasser gewählten entgegenstellen, waren von jeher sehr groß. Sie sind seit Ausbruch des Krieges fast unüberwindlich geworden. Dexel unternimmt es, die französischen illuminierten Handschriften vom Ende des XIV. bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts zu untersuchen, die in der Jenaer Universitätsbibliothek sind. Unter ihnen sind zwei, die in der Dekoration der Titelblätter und in der Grazie der figürlichen Darstellungen den vorzüglichsten bekannten Schöpfungen aus der Jahrhundertwende ebenbürtig sind. Aber es sind Versprengte. Soviel ich weiß, sind sie in der Kunstgeschichte nirgends beachtet worden, und es ist das

Verdienst des Verfassers, sie in Lichtdrucken der Forschung zugänglich gemacht zu haben. Die Bearbeitung der Handschriften geht sehr ins einzelne, läßt aber am Ende Ergebnisse vermissen, weil Dexel der Grundstock illuminierter Handschriften aus jener Zeit in der Bibliothèque Nationale nicht bekannt geworden ist. Sie waren für Franzosen wie für Ausländer gleich schwer zugänglich und es ist bis zuletzt trotz Lasteyries grundlegendem Aufsatz über J. de Hesdin und Durrieus zusammenfassender Darstellung jener Periode in Michels »Histoire de l'art« noch keine klare und eingehende Entwicklung auf chronologischer Basis nachgewiesen worden, zumal man sich in Frankreich im allgemeinen mit einer merkwürdigen, mehrfach gerügten Scheu von den Versuchen fernhält, eine vorläufige Sichtung des ungeheuren Materials durch die Gruppierung der Handschriften um künstlerische Persönlichkeiten oder Werkstätten zu erreichen. Die Literatur ist von Dexel fleißig benutzt worden, es fehlt ihm aber der — in der Tat schwer zu gewinnende — Einblick in die positiven Ergebnisse der zahlreichen französischen Publikationen und Zeitschriftenaufsätze. So ist Wesentliches mit Unwesentlichem ständig vermischt, wichtige Feststellungen sind ihm unbekannt geblieben, und vor allem ermangeln die Beschreibungen der sieben Handschriften selbst einer strengen systematischen Gliederung. Letzten Endes ist es bei dem Versuch einer »kunsthistorischen Würdigung«, von der das Vorwort spricht, geblieben und das Ergebnis der »Untersuchungen«, die uns der Titel verspricht, besteht in einer bloßen chronologischen Ordnung von sieben Handschriften, die in wenigen Sätzen erledigt werden konnte.

Dexel stellt manche Beziehungen zu anderen Handschriften fest, an denen in jener Zeit kein Mangel ist, aber man hat überall den Eindruck, daß solche Beobachtungen Nebenprodukte, nicht das Ergebnis systematischen Suchens sind. Sie werden nicht konsequent verwertet, Dexel weicht der Frage nach der Urheberschaft der Miniaturen aus, und die Feststellung von Zusammenhängen bewahrt ihn auch nicht vor schiefen und falschen Urteilen über den künstlerischen Charakter der Miniaturen. Die engen Beziehungen der Miniaturen der »Politica« des Aristoteles (ms. gall. fol. 91) zu Liedet sind richtig, aber der ängstliche Versuch Dexels, den Künstler als einen Mitarbeiter, »wenn auch nicht gerade Mitarbeiter ersten Ranges« des Künstlers, zu charakterisieren, wobei er höchst fragwürdige stilistische Eigentümlichkeiten geltend macht, beweist, daß ihm die enorme Produktivität der Liedetschen Werkstatt, ihr mechanischer Betrieb fremd ist. Ebenso verkennt er, daß neben der mit Recht an erster Stelle genannten Handschrift des Valerius Maximus (ms. gall. fol. 87) das »Livre des propriétés des choses« (ms. gall. fol. 80) die künstlerisch wertvollste Handschrift der Sammlung ist. Ihre Künstler sind vermutlich in der Werkstatt des Meisters des »Terenz der Herzöge« der Arsenalbibliothek zu finden. Nur bei einem der Blätter, die Dexel behandelt, läßt sich der Urheber mit voller Sicherheit nennen. Es ist die kleine zierliche Badstubenszene, die im 2. Bande des genannten Valerius Maximus in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts hinzugefügt wurde. Sie ist ein charakteristisches Werk Simon Marmions, das des Meisters frische grüne, ziegelrote und blaue Farben in köstlicher Feinheit, ebenso seine Typik, seine Gestalten zeigt. Wie in mehreren anderen Fällen hat Marmion eine unvollendete Handschrift aus dem Anfang des Jahrhunderts ergänzt und er hat dabei auch die früheren Bilder, vor allem die Köpfe einiger Figuren des Titelblattes des 1. Bandes, die Dexel »verblüffend wahr und lebendig« nennt, in ähnlicher Weise wie auch sonst mit ein paar Schattentönen und roten Inkarnatstrichen auf den Wangen übergangen. An dieser feinen roten Strichelung, die um die Jahrhundertwende ganz ungewöhnlich ist, die aber auch zur Zeit des Marmion, soviel ich weiß, sonst nicht vorkommt, ist der Meister leicht zu

erkennen. Die Badstubenszene ist unter den zahlreichen Miniaturen seiner Hand, die ich nach meiner Zusammenstellung der Hauptwerke Marmions im Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen gesehen habe, eine der wenigen, die den dort genannten Werken ebenbürtig ist, die auch seiner künstlerischen Erscheinung einen neuen Zug hinzufügt.

Winkler.

Georg Leidinger, Miniaturen aus Handschriften der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München. Heft V. Das Perikopenbuch Heinrich II. (cod. lat. 4452). München, Riehn & Tietze, o. J.

Mit diesem Heft von 67 Tafeln wird eine neue Zimelie dem allgemeinen Studium zugänglich gemacht, die wichtigste heinricische Handschrift der Vögeschule, deren Vergleich mit der früher erschienenen ottonischen stilistisch wie ikonographisch lehrreich ist. Naturgemäß wächst der Wert dieser Materialiensammlung mit ihrem Umfang, sie ist jetzt schon unentbehrlich, und wird es um so mehr, je weiter sie vorschreitet. Auch die Art der Veröffentlichung selbst wird ständig vervollkommnet. Dies Heft weist gegenüber der ersten Lieferung eine ganze Reihe von Verbesserungen auf, die die Benutzung erheblich fördern. Die Beschreibung im beigegebenen Text ist ausführlicher geworden; es sind bei den einzelnen Tafeln ikonographische Notizen, die naturgemäß nur Hinweise sein können, und vor allem die bisher ungern vermißten Farbbeschreibungen eingefügt. Die Tafeln selbst sind weicher im Druck geworden, und es ist ein entschiedener Fortschritt, daß das Klischee nicht mehr mit dem Rand der Darstellung endigt, sondern darüber hinaus etwas Pergament gibt. Das erstere war ohne Abdecken nicht möglich (was immer eine Untreue gegenüber dem Original ist), und die Blätter erschienen viel zu trüb gegenüber dem weißen Rand des Kreidepapiers. Es sind ferner Reproduktionen der Zierseiten und Initialen beigegeben, und das Einzige, was sich vielleicht noch wünschen läßt, wäre die Hinzufügung einer Textseite, die den paläographischen Charakter der Handschrift zur Anschauung bringt. *Ernst Cohn-Wiener.*

Franz Stadler, Michael Wolgemut und der Nürnberger Holzschnitt im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 161. Straßburg 1913.

Wenn hier eine schon sechs Jahre alte Arbeit ausführlich besprochen wird, so kann ich entschuldigend anführen, daß dies höchst ernste Buch, voll gewichtigen, gehörig ausgebreiteten Materials, selbst deutlich die etwas hart gebliebene Frucht vieljähriger Arbeit, noch keinen öffentlichen Beurteiler fand [1]). Wohl weil St. durch ein bekanntermaßen stachliges Gestrüpp nahe vielbegangenen Straßen nach neuer Art sich hindurchschlagen will: befremdlich ebenso den Kennern des Holzschnitts wie den Dürerkundigen. Da er, überzeugt, nicht seine Schlußergebnisse, sondern die Beweiskerne dazu seien als Werkzeug der Weiterarbeit und für das Erkennen der Entwicklung wichtiger, den Leser in umständlich gelegte Parallel-Beispiele sich verfangen läßt, muß der Nach-Arbeiter Zeit haben. Und bedauert endlich doch nur, daß keines der wichtigeren Ergebnisse Stadlers mit überzeugender Rundheit herausspringt.

Petitio principii: Stadler sieht über einem Holzschnitt des 15./16. Jahrhunderts 3 Personen an der Arbeit: Vorzeichner, Aufzeichner auf dem Holzstock, Formschneider

[1]) Die Besprechung Paulis (Rep. 1918, 41, p. 8 ff.) erschien, nachdem die meinige schon der Redaktion dieser Zeitschrift eingesandt war.

des Holzstocks. Seine Beweisgründe für den mittleren der 3 widerlegen sich selbst. Jost Ammans Holzschnitt des »Reißers« — so nennt Neudörffer den Wolgemut und Wolf Traut — von 1568 hat den Vers unter sich: »Ich entwurff auf ein Linden Bret Bildnuß von Menschen oder Thier . . ., auch kann ich diss in Kupfer stechen« — ist also kein bloßer Aufzeichner, sondern als Stecher wohl auch Entwerfer, — und das zweite Bild Ammans zeigt den Formenschneider. — Ein Brief Peutingers über die Theuerdankbilder spricht von »abreißen«, was Stadler für »abzeichnen nach einer Vorlage« nehmen möchte, während der Formschneider Jost de Negker niemals davon, nur von »fürordnen, beraiten« u. dgl. redet. Was höchstens beweist, daß zwecks einheitlicher Herstellung der Maximilianischen Druckwerke hier einmal völlig durchgezeichnete Vorlagen dem Holzschneider zum Reproduzieren an die Hand gegeben wurden — denn als solch Reproduzent und doch nicht nur als »Ausschneider« einer fremden Vorzeichnung haben Leute vom Rufe Negkers zu gelten. Nur für diese Druckwerke aber (nicht wie Stadler angibt, für zahlreiche Holzschnitte, sondern einzig noch für die Bilder in der »Unterweisung der Messung«) gibt es Dürerische genaue Vorzeichnungen für Holzschnitte.

Das beweist eine Aufzeichnerarbeit als Regel (wenn diese bei dem selbstquälerisch Gewissenhaften eines Beweises für irgendeine Linie seiner Holzschnitte bedürfte). Ebenso spricht vor allem anderen das Fehlen aber auch jeden erhaltenen Entwurfes für einen Holzschnitt des 15. Jahrhunderts, Einzelblatt oder Buchillustration — außer dem Titelblatt der Schedelschen Chronik — dafür, daß eben solche Vorlagen für den illusorischen Aufzeichner nicht vorhanden waren. Dagegen verraten manche deutsche Zeichnungen eine Hand, die für Holzschnitte zu zeichnen gewohnt ist, natürlich selbständig zu zeichnen, nicht nur zu kopieren. Eine solche, Illustration zu Liutwins Gedicht »Adam und Eva«, in der Wiener Hofbibliothek veröffentlichte Weixlgärtner (im Jahrb. d. Kunstsl. d. Allerh. Kaiserh. 29, 1910, S. 350) und schreibt mit Recht: Man erkenne es noch im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts den klaren Strichlagen gewisser deutscher Federzeichnungen deutlich an, daß ihre Autoren hauptsächlich für den Holzschnitt zu zeichnen pflegten. Und wer den Holzschnitt mit dem Glasbilde in Vergleich setzt, hat nun hier die vielen erhaltenen Vorzeichnungen, wo allerdings eine andere Hand den — uns zuweilen noch originalgroß vorliegenden — Karton aufs Glas übertrug. Auf den Basler Terenzstöcken haben wir ungeschnittene Aufzeichnungen für Holzschnitt. Daß die Stöcke für Andria und Eunuch nicht von demselben Künstler, von dem wir doch nicht nur die Schnitte im Ritter von Turn, Narrenschiff usw. (das »usw.« mag nun bis 1498 oder 1526 führen) haben, sondern doch sicher auch Zeichnungen, daß sie vielmehr von einem besonderen Aufzeichner bezeichnet worden sind, behauptet Stadler selbst nicht. Das Liebespaar L. 3 zeigt doch dieselbe Führung des Strichs wie Simo für Andria II 4. Im 16. Jahrhundert mehren sich dann die Bücher, die von zwei und drei Illustratoren geschmückt werden. Burgkmair, Schäuffelein, Breu z. B. signieren mit Monogramm die Holzschnitte in Maens »Leiden Jesu Christi« Hans Schönspergers d. J. in Augsburg 1515, Abb. Muther Bücherillustration Taf. 172, 175. Will wirklich jemand behaupten, hier seien Entwürfe von dreierlei Art durch die Hand eines Aufzeichners gegangen? Die starken Verschiedenheiten der Holzschnitte beweisen, daß sie von ihren Entwerfern selbst auf den Stock gezeichnet worden sind. Ebenso lehrt das Bildnis des Nicolaus Borbonius, das Holbein für die Pariser Ausgabe der »Nugae« von 1535 beisteuerte, in dem jeden Zweifel ausschließenden Ornament (wie Dodgson, Mitteilungen d. Ges. f. vervielfältigende Kunst, 1908, S. 37 f. bemerkt hat), daß es von Holbein selbst auf den Stock gezeichnet wurde.

Bei einem späteren Falle haben wir einmal eine genaue Holzschnittvorlage in Zeichnung. Es ist das Stockholmer Blatt des Johann Stefan von Calcar (Kristeller, Mitt. d. Ges. f. vervielf. Kunst, 1908, S. 19) für den Titelholzschnitt zu Andreas Vesalius' De humani corporis fabrica, Basel 1543. Es zeigt, daß genaue Vorzeichnungen für den Holzschnitttechniker angefertigt werden, bei den Zeichnungen der anatomischen Darstellungen »bis ins einzelne durchgeführte Vorlagen der Vorzeichnungen auf den Holzstöcken. Dem Techniker blieb nur die Arbeit des Ausschneidens, Glättens, Sonderns und Säuberns der Strichkomplexe«.

Der entwerfende Künstler war aber auch damals durchaus fähig und willens, sich einen Holzschnitt besonders kleineren Umfangs selbst auszuscheiden. Das ist der Sinn der Stelle aus Dürers Proportionslehre III 2, die Thausing (I 265) herausgehoben hat. »Daraus kummt, daß Manicher etwas mit der Federn in eim Tag auf ein halben Bogen Papiers reißt oder mit seim Eiselein etwas in ein klein Hölzlein versticht, das würd künstlicher und besser dann eines Andern großes Werk, daran derselb ein ganz Jahr mit höchstem Fleiß macht.« Und Friedländer, der an Dürer als den Holzschneider der Apokalypse glaubt (Der Holzschnitt, Berlin 1917, p. 57) folgert schlüssig: »Die Vorstellung, daß Dürer, dessen Auge scharf genug, dessen Hand sicher genug war, die Grabstichelarbeit mit äußerster Feinheit zu meistern, das Holzschneiden nicht »gekonnt« hätte, ist ebenso lächerlich wie der Gedanke, daß er sich für zu gut zu dieser »mechanischen« Hantierung gehalten hätte. Eine Scheidung der Tätigkeiten des »Reißers« und des Holzschneiders trat irgendwann ein, eine Arbeitsteilung erwies sich beim Anwachsen der Produktion als praktisch, und gegen 1520 wurde Regel, was früher Ausnahme gewesen war.« Nach diesem Datum erscheinen öfter die Marken der Reproduzenten (J. F. nach Holbein, H W G nach Solis ? und in Italien, wo der Kupferstich schon immer selbständige Aufzeichner beschäftigte, G. G. N. nach Cambiaso).

Gegenüber dieser fortschreitenden Arbeitsteilung im entwickelten graphischen Handwerk steht am Anfang des Holzschnitts der eine Briefmaler, der sein eigner Entwerfer, Aufzeichner, Formschneider ist. Friedländer (a. a. O. p. 13) ist bei den frühesten Blättern mit Recht schon gegen jede Zweiheitlichkeit bedenklich. 1440 wird in Straßburg derselbe Mann Briefmaler und Formschneider genannt, was Kautzsch (Der Holzschnitt, Krefelder Vortrag 1904) damit erklärt, daß er seine Briefe wenigstens zum Teil mittels Holzschnitts selbst herstellte. 1452 verlangt die Löwener Schreinerzunft, der printsnyder Jan van der Berghe solle bei ihr eintreten, da das immer so gewesen sei, und er muß es trotz seiner Beteuerung, letteren onde beeldeprynten te snyden sei eine sonderliche Kunst (Kristeller, Kupferstich u. Holzschnitt, 2. Aufl., Berlin 1911, S. 20). Allmählich aber, wie der Maler sich des Holzschnittentwerfens bemächtigte, kommt eine zweite Hand über den Stock: Erst ein Schreiner wie jeder andere, bei weiterschreitender Spezialisierung ein besonderer Holzschneider. 1470 signieren der Maler Friedrich Walthern und der Schreiner Hans Hünning in Nördlingen eine Armenbibel (Schreiber, Manuel III 309, Kristeller a. a. O. p. 23). Auch im Beginn des venezianischen Holzschnittes waren Holzschneider und Zeichner ein und dieselbe Person, so bei dem von Kristeller behandelten Passionsblockbuch, um 1450. Am Ende 15. Jahrhunderts tritt dann eine Trennung ein, aber auch da ist der Techniker der Ausführung oft noch der Entwerfer. Erst im Anfang des 16. Jahrhunderts sind in Venedig ohne Frage die Holzschneider nichts anderes mehr als die Zeichnung ausführende Techniker (Kristeller, a. a. O. S. 126, 130f., 140). In Florenz scheinen die Holzschneider am Ende des 15. Jahrhunderts die Vorlagen selbst aufzuzeichnen (ebenda S. 51).

Die eine Ausnahme verwirrt Stadlers Konzeption. Doch gerade das gezeichnete Titelblatt der Weltchronik im Vergleich zu dem völlig identischen Kopfe Gottvaters in Figur 1 des Schatzbehalters schließt aus, daß letztere von andrer Hand auf den Stock aufgezeichnet wurde. Die Abweichungen des gezeichneten und des geschnittenen Titelblattes machen wahrscheinlich, daß hier ausnahmsweise eine fremde Hand die drei Jahre vor Buchausgabe als Probebild angefertigte Wolgemutische Figur auf den Holzstock übertrug. Anstatt mit solch einfachen Feststellungen festen Boden im Material zu suchen, beginnt Stadler seinen Aufbau der Nürnberger Holzschnittgeschichte apriorisch mit der Aufzeichner-These, deren Ausfall die ganze Konstruktion erschüttert. Mit seiner Methode erschließt er: am Schatzbehalter 3 Holzschnittgruppen, in Eigentümlichkeiten der 3 Aufzeichner, A, B, C, kenntlich. Die 3 Gruppen gehen im wesentlichen auf 2 Entwurfsgruppen W u. P zurück. Das gezeichnete Andachtsbuch (früher bei L. Rosenthal) in dem v. Loga Skizzenvorlagen Wolgemuts für den Schatzbehalter erkennen wollte, hat nur mit diesem ein gemeinsames Vorbild. Die Ebersberger Klosterchronik (dem Historischen Verein von Oberbayern gehörig) war aus Zeichnungen der Nürnberger Werkstatt als Vorlage zur Hand. An der Weltchronik arbeiten außer jenen 3 Aufzeichnern A, B, C (letzterer übertrug die Titelblattzeichnung auf den Stock) auch noch ein D, an Entwerfern wieder W und P. Und zwar wurden die Entwürfe von P sämtlich von C ausgeführt: Stadler vermutet hinter beiden eine Person, so wie er D mit W identifiziert: hier also doch Personalunion von Vorzeichner und Aufzeichner. Die Skizzen der Schreiber in den Reinschriften Hartmann Schedels (Nürnberg, Stadtbibl.) stammen in der Hauptsache von W, der also Werkstattvorstand war. In ihm erkennt Stadler an der Hand von Parallelen mit seinem Malwerk den Michel Wolgemut. So bleibt ihm der dramatisch begabte »richtige Volkszeichner« P als Wilhelm Pleydenwurff übrig. Der war an den wichtigsten, Wolgemut zugeschriebenen Tafelwerken unbeteiligt, mit Ausnahme der Rückwand und Staffel des Zwickauer Altars von 1479.

Dies Ergebnis widerspricht am meisten zu Wolgemuts Gunsten den Aufstellungen Thodes und meiner Dissertation (E. Abraham, Nürnberger Malerei der 2. Hälfte des 15. Jh.). Doch haben wenigstens Stadler und ich unabhängig voneinander die Schatzbehalter-Schnitte in gleiche Gruppen geschieden — wo wir auseinander gehen, dürfte Stadler recht haben. Aber wenn er in unsern Gruppen nur verschiedene Aufzeichner nach Entwürfen des gleichen Vorzeichners erkennen will, führt ihn seine, wie ich glaube, falsche Voraussetzung in die Irre.

Hier aber scheint mir allerdings Stadler von vornherein auf unsicherem Wege, weil er Wolgemut nicht als bekannte Größe in die Summe einsetzte. Wer dagegen, den Wolgemut von der Jugend her verfolgend, sich dem Jahr 1490 nähert, wird ebenso leicht den Maler der Hauptteile des Zwickauer und Hallerschen Altars in einer Gruppe unserer Illustrationen wiederfinden wie sich gezwungen fühlen, eine zweite Hauptgruppe von diesem Maler zu trennen, wenn man ihn nicht jetzt noch als guten Fünziger, dessen Entwicklung im Malwerk aufs deutlichste stagniert, im Holzschnitt ganz neue Ziele suchen lassen will. Daß Wolgemut das nicht tat, wird durch die Tatsache bewiesen, daß der »stagnierende« Maler mit stilistisch identischen Holzschnitten im Schatzbehalter und in der Weltchronik zu finden ist.

Daß die 84. Figur des Schatzbehalters diesem Maler gehört, wird niemand bestreiten. Daß derselbe auch den Joas der neunten Figur gezeichnet hat, erscheint mir ausgeschlossen. Auch wer alle Unterschiede der Einzeldurchführung preisgibt, da sie nach Stadler auf den Aufzeichner zurückgehen können, darf an dem fundamental ver-

schiedenen Entwicklungsgrade der beiden Entwerfer nicht vorbeigehen. Der ältere, der Zeichner des sterbenden David, überfüllt das Blatt mit sich hart bedrängenden, scharf gefaßten Motiven, bringt weder räumliche noch dekorative Klarheit darüber zustande. Der junge Zeichner gewinnt durch reinliches Auseinanderlegen und bequemes Verbinden räumliche Klarheit und innerhalb der Grenzen des Stiles des ausgehenden 15. Jahrhunderts eine wohlrhythmisierte Leichtigkeit der Flächenbesetzung. Der Ältere ist, wie die Entsprechungen im Malwerk beweisen, Wolgemut. Verfolgt man die Gruppe des Joas-Zeichners, so führen enge Beziehungen zu dem Maler, der vom Rochus-Altar in der Lorenzkirche und vom Peringsdorfferschen Altar an eine zwar nicht umfangreiche, aber schulbildende Tätigkeit bis in die ersten neunziger Jahre entfaltet hat. Daß dieser Künstler selbst (übrigens ebenso wie Wolgemut) an der Weltchronik nur weniges getan hat, gerade dort, wo allein sein Name genannt wird, liegt an der im Malwerk Wolgemuts öfters notierten Tatsache, daß die Künstler nur als Werkstattleiter und Unternehmer genannt werden.

Letztens bietet die Schutzmantelmaria auf Schloß Grafenegg in Niederösterreich das kaum mehr erforderliche Gegenbeispiel Wolgemutischen Stils gegen die gleiche Darstellung Pleydenwurffischer Fassung, jetzt in der Münchner Pinakothek[2]). Die Gegensätze können, bei werkstattmäßiger Ausnutzung des gleichen Typus und zeitlicher Koinzidenz, nicht überzeugender sein für die Spannung zweier Generationen. Die kindhaft gebaute Wolgemut-Frau in momentan gedachter Seitenwendung auf dem steil abfallenden Plattenfußboden in Grafenegg — fester gebaut und in frontaler Breite unbeweglich auf schnell verkürztem Bodenabschnitt in München. Die gequälte Befangenheit ihres Ausdrucks, die vergrämten Geistlichen zu ihren Füßen, die wie quälenden Zusammenstöße aller Bewegungen, die schnurrigen Verkräuselungen bis in die hochflatternden Engelröcke hinein, die der jüngere hinter den glatten Seitenabschlüssen seines Marienmantels verdeckte — dagegen der ruhige Ernst der Züge, das stille Aufeinanderbeziehen, die gestillten, entnervten Faltenzüge, das Abstellen auf länger zusammenfassende, matte Linienführung in München — verwandte Form kann nicht gegensätzlicherem Ausdruck dienen als hier. Der schrille Zusammenstoß des Weiß im Mantel mit dem gebräuchlichen Rot und Blau statt des ganz durch den Goldgrund und das viele Gewandgold und Grün zusammengefaßten sanften Klanges mit den Schillerfarbenteilen der Münchner Tafel bietet den gleichen Gegensatz. Der Kaiser wenigstens allgemein auf Bildniswerte hin angelegt, alt, wie man ihn wohl nur zu Lebzeiten Friedrichs III. wird haben malen wollen (der dann aber keinen Bart trug), konnte nicht verschiedener ausfallen. Der junge Kurfürst aber blickt so persönlichst düster unter dem schwarzen Haar hervor, daß man schon an die Benutzung jener Aufnahme denken konnte, die ein »Maler von Nuremberg« am 10. 7. 1489 für zwei Gulden in Zwickau von Friedrich dem Weisen gemacht hat.

Die Wolgemutische Herkunft der Grafenegger Tafel stützt ebenso wechselweise die Bestimmung von Teilen des Peringsdorfferschen Altars an den Werkstattleiter wie

[2]) Ist erstere, mir bei Abfassung meines Buches unbekannt, stark übermalt, von Dörnhoeffer in die Richtung des Meisters des Peringsdorfferschen Altars verwiesen (Tietze in Östereichische Kunsttopographie, Beiheft zu Band I, Schloß Grafenegg, Wien 1908, Tafel 6, S. 39), so hat Thode letztere mit Recht den jüngeren Teilen jenes Altars angereiht, und so gilt sie auch mir als Wilhelm Pleydenwurff (a. a. O. S. 206 ff.) Abb. bei Rauch, Die Trauts. 1489 ist ein Näherungswert für das Pleydenwurffische, das gleiche Jahr einer für das Wolgemutische Bild (vgl. Loßnitzer in Mitt. a. d. sächs. Kunstslg. 1913, IV, 9 ff.).

sie durch diese bestätigt wird. Hat die Grafenegger Maria in der hl. Rosalie dort ihre nächste Verwandte, so die Münchnerin über die Münchner Zeichnung der Mondsichelmaria hinaus in der hl. Katharina der Peringsdorfferschen Reihe. Nur daß eben das Grafenegger Bild so viel unverfälschter die individuellen Züge Wolgemuts bewahrt als die in Werkstattgemeinschaft und moderner Ergänzungswut ausgeglättete Rosalie — daß die Münchner Tafel eine reiner persönliche Leistung Wilhelm Pleydenwurffs darstellt als jede Peringsdorffersche Heilige.

Nimmt die von mir umgrenzte Persönlichkeit Wolgemuts das Grafenegger Bild so mühelos in ihren Bereich, so verlöre sie durch die Einbeziehung der Stadlerschen Zuschreibungen an Zeichnungen und Holzschnitten jede individuelle Bindung, würde der alte Sammelbegriff. Die Erlanger Zeichnung der hl. Familie derselben Feder zuzumuten wie den Titelblattentwurf zur Weltchronik und anderseits die Münchner Zeichnung der Mondsichelmaria — non possum.

Stadlers zweiter Teil mustert die Werkstatt eines von ihm benannten Meisters der Kahlenberger-Geschichte, dem er außer diesem Buche (nur ein Exemplar in Hamburg, Stadtbibl.) auch die Schnitte besonders im Meisterteil des Kobergerschen Passionale von 1488 zuweist. Der Hauptzeichner des Sommerteils ist auch für ihn (wie vermutungsweise schon für Kristeller a. a. O. p 46) der Meister des Ulmer Terenz, der in Ulm kaum mehr als Kopist fremder Vorlagen (wie sie für die Lirarsche Schwabenchronik in München, Hof- und Staatsbibl. cgm. 436 vorliegen), in Nürnberg zuerst Entwerfer (eben für das Passionale), schließlich nur noch Aufzeichner (= A in Schatzbehalter und Weltchronik) gewesen sein soll. Stadler unterschätzt hier arg die Erfindungskraft jenes Terenz-Zeichners, dem zwar sein Herausgeber Hans Nithart eine jener frühmittelalterlichen Terenzbilder-Folgen (man denke an Cod. Vat. lat. 3868, Paris Bibl. Nat. 7899, Ambros. H. 75 usf.) an die Hand gegeben haben mag. Aber möge nun, nachdem schon Worringer sich nicht wundern wollte, die Ulmer Schnitte in einem italienischen Druck zu finden (Die altdeutsche Buchillustration, 1912, p. 55) niemand auf eine neueste italienische Vorlage schließen, weil Hermann vermutete, Nithart sei zur Herausgabe seiner schon aus den siebziger Jahren stammenden Übersetzung, durch die Kunde von der Januar 1486 im ferraresischen Kreise des jüngeren Guarino erfolgten Plautus-Aufführung veranlaßt worden (Forschungen zur deutschen Theatergeschichte, 1914, p. 292 ff.). Dies sind doch rechte schwäbische Erzählungen, und aus der Mitte der achtziger Jahre.

Die folgenden Abschnitte von Stadlers Buch stellen einen Meister des Horologiums (Creußnerscher Druck von 1489; vom selben Zeichner: Bruder Claus, Ayrer 1488, und andre der von Weisbach dem jungen Dürer zugemuteten kleinen Holzschnitte) und Meister der Cassandra auf (Wagnerscher Druck der Oratio Cassandre venete, nach Dezember 1488). Beide sollen in der gleichen Werkstatt wie der Kahlenberger-Meister und auch am Kobergerschen Passionale gearbeitet haben. Zwei Zeichner der Folzschen Einzelblätter, ein Meister der Meinrad-Legende (Meyrscher Druck o. J.), der größere Werkstatt hatte und viele kleine Bücher schmückte, diesem verwandt der signierende Wolfgang Hamer werden unterschieden. Das Material wird fast restlos aufgearbeitet — ich vermisse z. B. nur einen Creußnerschen Druck s. l. e. a., das Judicium Lipsense des Wenceslaus von Budweis (Hain 6807) mit Prognostikon für 1489, dessen Glücksrad Schmidbauer aus der Augsburger Bibliothek abbildet (Einzel-Formschnitte usw., Straßburg 1906, Taf. 9). Aber Stadlers Gruppierungen folge ich nach langer Nacharbeit nur zögernd, erkenne die Gesichter seiner stilkritischen Retorten-Menschlein nicht. Aus der charakteristischen, aber ziemlich ebenmäßigen Nürnberger Übung des Druckhandwerks

individuell faßbare Zeichner mit minutiösen Einzelanalysen herauszuschneiden, dünkt mich allzu starke Zumutung an unser stilkritisches Können insgemein. Zumal bei den meisten Stadlerschen Parallelen die Frage quält, ob sie denn auch nirgends sonst in der Holzschneiderart jener Jahre zu finden. Und gerade beim wichtigsten, dem Meister des Ulmer Terenz, betreffen die für Stadler beweisenden Einzeldinge solche Allgemeinheiten des Schnitzstils um 1485, daß ich an die Identität des Ulmers und des Nürnbergers, seine »Rangerniedrigung« zum »Aufzeichner« nicht glauben kann. Eher scheint mir die Herkunft der Passionalschnitte aus der Wolgemut-Werkstatt, einige Beteiligung des Werkstatthauptes und des vom Forchheimer Altar her bekannten Gehilfen beweisbar (ergänzungsbedürftiger Versuch solcher Teilung in meiner Dissertation p. 104 f, 125).

Stadlers letzter Teil gibt einen Abriß der Geschichte der Nürnberger Holzschnittillustration, zu deren Charakteristik treffende Worte fallen. Die gegen 1488 ziemlich unvermittelt auftretende Kunstweise des Meisters der Kahlenberger-Geschichte mit dem freien Fluß ihrer Erzählungsweise, ihrer Tiefenführung leitet Stadler aus schwäbischem Einfluß jener Ulmer oder Augsburger Gruppe der Chronik-Zeichnungen ab — auch hier aber ist die neue Art eine so allgemeine Errungenschaft der jüngeren Oberdeutschen, daß man die Verbindung lockerer fassen muß.

In den Zeichnungen der schwäbischen Chronik, die er dem Basler Terenz besonders nahe, vielleicht von derselben Hand glaubt, sieht Stadler aber auch die Vorstufe für den »Meister der Bergmannschen Offizin«. Und wie schon Wölfflin (Dürer, 2. Aufl., 1908, p. 358 ff.) andeutete, trennt Stadler Terenz-Zeichnungen und die gedruckten Schnitte, Ritter vom Turn, Narrenschiff und die kleinen Illustrationen, verbindet dafür, A. Jordan (Gegenwart 1892, p. 278 ff.) folgend, den Ulmer Terenz von 1486 mit dem Basler. Da er die Möglichkeit offen läßt, daß die beiden Terenzfolgen nach gemeinsamer verlorener Vorlage gezeichnet sind, kommt er für die Herkunft dieser Zeichenvorlage auf die Werkstatt eben jenes Meisters der Lirerhandschrift, womit er die von Dörnhöffer bemerkte Verwandschaft seines »Meisters des Kahlenberger-Geschichte« mit der Basler Gruppe erklärt glaubt. Und als Quelle dieses lebhaften Zeichenstils vermutet er die Augsburg-Ulmer Werkstatt des Ludwig Schongauer.

Die Tragfähigkeit dieser aufeinandergebauten Hypothesen darf nicht nach den oft gut gewählten Stadlerschen Beispiel-Stückchen beurteilt werden. Prinzipiell sollte niemand Autorschaften in diesen »Reißer«-Werkstätten, die ihre Stöcke und Gehilfen ausliehen, auf schnell geborgte Floskeln der zeichnerischen oder nur schneidenden Ausdrucksweise, modische Bewegung, auf die Versatzstücke der illustrativen Regie stützen wollen. Ein Beispiel zur Warnung: unter Dürers Landsknechten von 1489 (L. 2) steht der mittelste mit durchgedrücktem und abgestrecktem rechtem, kräftig gebeugtem und etwas zurückgestelltem linkem Bein so charakteristisch unsicher da. Also eine jugendliche Unbeholfenheit! Erfreut findet man sie genau gleich im Narrenschiff wieder, in dem Teufel beim Schatzfinden (d 3 v), trotzdem der Unhold auf den großen Krallenfüßen doch so viel sicherer Stand hätte nehmen können. Also verrät sich der junge Dürer! Enttäuscht bemerkt solch schnell fertiger Kritiker: nicht anders hält sich einer der »Coreizantes per annum« in Schedels Chronik (f. 173 v, Abb. Muther a. a. O. Taf. 121); der Christus der kleinen Geißelung im Rosencrancz unser lieben frawen (o. O. u. J., wohl Reyser, Würzburg, einziges Exemplar in Dresden, Hofbibl., Abb. Stadler Taf. 18), den Dörnhöffer und Stadler für Wolgemutisch halten; der kleine Fahnenträger auf der linken Säule im Schatzbehalter Fig. 27; der Henker im Kobergerschen Passionale p. 28; endlich, damit die Herkunft dieser Art aus jenem schwäbischen Kreise deutlich bleibt: der

Ritter in der (auch von Stadler hier angeschlossenen) Chronica Hungariae des Thwrocz (Ratdolt 1488, Abb. Muther a. a. O. Taf. 78).

An Künstler-Konstruktionen, die auf gewiß bestehende, aber eben allgemein feststellbare Identitäten gegründet sind, leiden alle neuen Arbeiten über den Holzschnitt dieses Kreises: Weisbachs, Dürers, Röttingers, Wechtlins, der Wasserkopf des Hausbuchmeisters von Leonhardt-Bossert. Nur ihr Kern, den schon Kristeller (a. a. O. 1. Aufl. p. 40 ff.) erkannte, besteht: der Holzschnittstil der achtziger und beginnenden neunziger Jahr hat in Schwaben seinen ersten Vertreter. Örtlich unterscheidbare Zeichner nehmen ihn auf. Um deren Züge zu erkennen, genügt es nicht, »obenhinlaufend« ein paar Förmlichkeiten aufzufassen. Stadler versucht bisweilen, diese Zeichner bei ihrer illustrativen Aufgabe zu kennzeichnen. Jeder, der diese »Buchkünstler« beurteilt, sollte sich die Mühe machen, ihre Bücher zu lesen, zu sehen, was sie daraus illustrierten (was denn doch meist in ihrer Hand lag) und wie zwischen Inhalt und Darstellung ein oft mißverständliches Verhältnis zustande kam.

Seinen Basler Terenz-Illustrator durch Zuweisung der Benedikt-Zeichnungen, eines Teils der Tarocchi-Kopien (L. 210—12, 14, 17; D. Soc. IX 13—16 — die anderen Blätter der Folge von Dürer!), der Dubliner Katharinazeichnung (Dürer Soc. XII, 1), der Berliner Bauern (Weisbach a. a. O. p. 90), der Coburger Magdalena (Jahrb. d. preuß. Kunstlg. 1910 S. 57) und sogar zweier Dürerscher Holzschnitte (des Syphilitikers und des Caput physicum im Kobergerschen Trilogium anime von 1498) als Persönlichkeit abzurunden, ist unmöglich. Und auch Stadlers dritte Persönlichkeit, die im Arbeitskreise Dürers und dieses »Meisters der Bergmannschen Offizin« wirken soll, erledigt sich dadurch, daß unter den ihr zugewiesenen 22 Zeichnungen (es sind besonders die mit dem geschleuderten Monogramm) das Bonnatsche Fräulein im Schleppkleid (L. 346) und der Poyntersche Apollo (L. 179) stehen, der in der Vorarbeit zu Adam und Eva (B. 1) doch wohl fest genug verankert ist. An diesen Künstler schließt Stadler die Holzschnitte des Birgittenbuches an — da es sämtlich Arbeiten Dürers und seiner engeren Werkstatt sind [3]), hat er es leicht, Einzelparallelen herzuzählen. Neu und beachtlich ist die Beziehung der dritten zu seiner vierten Gruppe, den holzgeschnittenen »Frühwerken« Cranachs. Zum Schlusse deutet Stadler für die Rhoswita- und Celtes-Schnitte, die ja durch eine Skizze (Dürer Soc. III) und ein Monogramm (ebenso wie ein Holzschnitt des Birgittenbuchs im Abdruck von 1504) gestützt werden, auf die Möglichkeit, daß erste Skizze, endgültige Holzschnittvorzeichnung und Stockriß nicht von einer Hand zu sein brauchen. In der Tat läßt sich über die minderen Holzschnitte der Dürer-Werkstatt durch die Unterscheidung wenigstens von Skizzierer und Vollender = Aufzeichner Klarheit gewinnen.

Dermaßen bleiben, wie man der umständlichen Kritik glauben mag, die Stadlers Wegen und Umwegen eng folgen wollte und doch ihre Einzelwiderlegung verschweigen mußte, Stadlers meiste Aufstellungen wegen der Überspannung ihrer stilkritischen Ambitionen ohne dauernden Wert. Daß aber dieser nur allzu methodische Arbeiter vieles richtiger sah als die meisten früheren, versparte ich zum guten Ende: Max Herrmann (a. a. O. p. 314) hat dargetan, daß der Basler Terenz nach 1496 oder gar 98 entstand, daß also in der Tat die Koinzidenz mit den Basler Büchern fortfällt. Diese Behauptung im einzelnen zu berichtigen und die Folgerungen für die Basler Dürergruppe zu ziehen,

3) Nach Paulis überzeugendem Eintreten für Dürer (in dieser Zeitschr. 1918, 41 p. 9 ff.) und den parallelen Darlegungen Friedländers (Sitz.-Ber. der Kunstgesch. Ges. Berlin 1919, V p. 81 f.) ist hier wohl weitere Kritik überflüssig.

hier das Für und Wider zu entscheiden, dazu bedarf es der schon von Wölfflin verlangten »Spezialarbeit, die ein Muster methodischer Kritik werden könnte«.

Erich Römer.

Dettloff, Der Entwurf von 1488 zum Sebaldusgrab. Ein Beitrag zur Geschichte der gotischen Kleinarchitektur und Plastik — insbesondere auch zur Vischer-Frage. Posen 1915.

Das Sebaldusgrab ist das Hauptwerk Peter Vischers und ein Hauptwerk nordischer Plastik überhaupt. Um so eher durfte man annehmen, daß der Entwurf dazu von 1488 (in der Wiener Akademie der bildenden Künste) längst die ihm gebührende Beachtung gefunden hätte. Das ist nicht der Fall, und der Entwurf ist im Original selten angesehen worden, auch nicht immer von denen, die sich über ihn geäußert haben. So füllt die aus der Schule Dvoraks hervorgegangene Arbeit Dettloffs eine wirkliche Lücke aus.

Die Zuschreibung an Vischer ist zuerst von Döbner ausgegangen, dem dann später Weizsäcker, Seeger und Daun gefolgt sind, während sonst mehrfach an Veit Stoß gedacht worden war. Kapitel III (»Der Entwurf im Rahmen seiner Zeit«) gibt eine Besprechung des gewaltigen, 177 cm hohen Pergamentblattes, auf dem die 172 cm hohe Federzeichnung sich befindet. Als Material für das geplante Werk ist wohl Messing zu denken. Dafür spricht auch eine von Ptasnik seinerzeit wiedergegebene Notiz von 1507 in den Losungsamts-Akten des Nürnberger Kreisarchivs (die Rechnungs-Zusammenstellung von »St. Sebalds Sarch« enthaltend), in der von einem früheren Plan, »daß gehäusz . . . von messing machen zu lassen« die Rede ist. Da hier der Name Ruprecht Haller genannt wird, der von 1474 bis zu seinem Tode (1489) Kirchenpfleger von St. Sebald war, so kommen wir unmittelbar in die Zeit des Entwurfs von 1488. Es wird darauf hingewiesen, daß bei der Ausführung nach dem Entwurf der Gesamtaufbau nicht 20 m, von denen man wohl gesprochen hat, sondern wenig mehr als die Hälfte betragen haben würde, und mit Recht an das messingne Sakramentshaus in der Lübecker Marienkirche erinnert, das die stattliche Höhe von 9½ m erreicht. Die Architektur des Entwurfs (Kapitel IV) bietet nicht eigentlich, wie man wohl hat finden wollen, nähere Verwandtschaft mit Sakramentshäuschen, Altaraufsätzen usw. oder auch mit den polnischen Königsgrabmälern; eher noch mit Goldschmiedearbeiten der Zeit. Im ganzen kann das Kompositionsproblem nur aus dem Werke selbst erklärt werden: es sollte nichts weiter sein, als ein monumental aufgebauter Reliquienschrein. Erst die Betrachtung der Plastik des Entwurfs (Kap. V) bringt uns aber der Entscheidung der Frage nach dem Urheber näher. Ein Nürnberger war der Meister des Entwurfs ganz gewiß, und demgemäß gibt der Vf. in einem umfänglichen Abschnitt einen Überblick über die Entwicklung der Nürnberger Plastik bis um 1488, um festzustellen, daß für die ruhigen Apostelgestalten des Entwurfs die Vorläufer sich an dem Wittenberger Taufbecken von 1457 befinden. Und für dieses, wie für die verwandte Bronze-Fünte der Jakobikirche in Lübeck ist nun wichtig der niederländische Einfluß, der hier festzustellen ist. Immerhin ist von da bis zu dem Entwurf stilistisch ein sehr großer Sprung, sodaß D. an eine persönliche, direkte oder indirekte Bekanntschaft des Entwurfsmeisters mit der niederländischen Bronze-Plastik glauben möchte. Wichtig für diese Anschauungen werden da besonders die Grabplatten des Posener Domes, von denen nach der glücklichen Beobachtung D.'s die des Uriel Górka genau denselben kahlköpfigen Apostel in der Architektur rechts aufweist, der sich schon auf dem Entwurf findet. Und diese Architektur ist niederländisch. Auch auf der Platte des Lukas Górka zeigt eine Apostelfigur eine solche enge Beziehung zu dem Entwurf. Die Architektur dieser letzteren Platte lehnt

sich nun außerordentlich stark an die ebenda befindliche Grabplatte des Andreas Opalinski (gest. 1479) an, die aber schon zu Lebzeiten des Bischofs, frühestens um 1460, entstanden ist und im architektonischen Schmuck niederländischen Einfluß zeigt. Der sicher nürnbergische Zeichner des Entwurfs ist also ganz gewiß mit dem Urheber der beiden jüngeren Posener Platten identisch, und sein plastischer Stil entstammt der niederländischen Bildnerkunst. So drängt sich der Gedanke an Peter Vischer auf. Und ein Vergleich mit dem Bischof Ernst-Grabmal in Magdeburg erweist nahe Beziehungen zu dem Entwurf von 1488. Also wird der Meister auch des Entwurfs Peter Vischer sein.

Wenn nun bei der Schilderung seiner Entwicklung die Frage, ob er nicht vielleicht bei seinem Vater die Grabplattentechnik gelernt haben könnte, entschieden verneint wird, so scheint mir das zwar reichlich skeptisch, aber allerdings so lange nützlich, als kein wirklich gesichertes Grabmal dieser Art von dem alten Hermann Vischer nachzuweisen ist. Allein die Versuche, der künstlerischen Tätigkeit des Vaters näher auf die Spur zu kommen, sind doch sehr begreiflich und durchaus nicht von vornherein zum Scheitern verurteilt, und man wird und muß in dieser Beziehung weiterkommen. Sehr erwünscht wären natürlich urkundliche Stützen; aber auch die Betrachtung der Denkmäler für sich kann, wenn die Kritik mit Vorsicht vorgeht und mit genügend feinen Instrumenten arbeitet, sehr wohl zu Ergebnissen kommen. Wenn ein Mann 34 Jahre lang einer Gießerwerkstatt vorsteht, wie Hermann Vischer (1453 bis 1487), so besteht kaum Grund, von der Annahme einer ausgedehnteren künstlerischen Tätigkeit als von einem »Märchen« (S. 65) zu sprechen. Hermann Vischer wird ganz gewiß nicht nur ein oder zwei Taufbecken in dieser Zeit gefertigt haben, und die Wahrscheinlichkeit ist nicht gering, daß auch Grabplatten von ihm gearbeitet worden sind, die doch in näherer und weiterer Umgebung von Nürnberg sich vielfach finden; es sei nur an Bamberg und Würzburg erinnert. Die Zeitverhältnisse haben Ref. nicht gestattet, gerade dieser Frage weiter nachzugehen. — Bezüglich der Beurteilung des niederländischen Einflusses berührt sich D. mit einer ihm unbekannt gebliebenen Hallenser Dissertation von Johannes Kramer: Metallene Grabplatten in Sachsen (Halle 1912), über die ich mich schon in den Monatsheften für Kunstwissenschaft (IX, 184) nach dem Tode des (in Rußland gefallenen) Verfassers geäußert habe. Auch Kramer (S. 45) stellt eine Berührung zwischen den flandrischen und den Vischerschen Werken fest, wenn sie auch nur indirekt stattgefunden zu haben scheine; auch er zieht dabei die beiden Górka-Platten des Posener Domes heran. Auch das Auftreten flandrischer Eigenheiten »in fast völliger Reinheit« bei der Opaliński-Platte und die Beziehungen zu der Altenberger Platte des Abtes Wicbold († 1398), die D. auf Tafel 39 abbildet, werden hier bereits von Kramer hervorgehoben, und die Zuschreibung der Opaliński-Platte an Hermann Vischer begegnet auch seinem starken Zweifel. Eher könne man an eine schlesische Werkstätte denken, die um die Mitte des Jahrhunderts tätig war, und der die Grabplatten der Bischöfe Peter Novag († 1456) im Dom zu Breslau, Deher zu Fürstenwalde († 1455) und Jakob Sienno († 1480) im Gnesener Dome entstammen. Bezüglich der Wicbold-Platte weist D. auf den nahen Zusammenhang hin, der zwischen dem Cisterzienser-Musterkloster Altenberg bei Köln und dessen Tochtergründungen in Groß-Polen bestanden habe.

Die Beziehungen der Vischerschen Gießhütte zu der flandrischen Plastik sind also nicht zu bestreiten; ob die Beziehungen direkter oder indirekter Art waren, wird sich mit Sicherheit wohl noch nicht entscheiden lassen; wir müßten dazu auch über die flandrischen Werke selbst mehr Bescheid wissen als bisher. Ließe sich z. B. feststellen, daß in der Zeit von 1450—80 eine Entwicklung in Flandern stattgefunden hat, die Hermann

Vischer in Nürnberg natürlich nicht hätte mitmachen können, deren Kenntnis aber bei Peter Vischer vorhanden ist, so müßte man wohl auf eine direkte Bekanntschaft Peters mit den flandrischen Werken schließen.

(Eine Frage nebenbei: Kann Peter Vischer auf seiner Wanderschaft, woran bisher noch nicht gedacht worden ist, nicht auch im Osten gewesen sein? Seine späteren Beziehungen nach dort sind bekannt, ebenso diejenigen anderer Nürnberger Künstler (z. B. Veit Stoß, der 1477 nach Krakau geht). Auch im Osten könnte er manches für ihn wichtige Werk gesehen haben. D. spricht z. B. davon, daß die Architektur auf der Platte des Lukas Górka von der des Opaliński «entlehnt« sei; wie ist dieses Entlehnen zu denken? — Und wenn in Breslau jedenfalls seit Mitte des Jahrhunders eine tüchtige Gießerwerkstätte bestand, könnte Vischer nicht auch dort gewesen sein?)

Es bleibt noch die vielumstrittene Signatur (Kap. VI) auf dem Entwurf, die gewiß Peter Vischers eigenes Zeichen ist; daß er berechtigt war, es hier anzubringen, obgleich er noch nicht Meister war, wird einleuchtend erklärt: eine Zeichnung, und nur um eine solche handelt es sich, war keinen Zuftgesetzen unterworfen; die Mal- und Zeichenkunst war eine freie Kunst. Merkwürdig ist freilich, daß das zu Grunde liegende Kreuz mit dem Querbalken nach unten gerichtet ist; erst seit 1521 kommt ein (nun aber aufwärts gestelltes) Kreuz, gleichfalls in Verbindung mit dem Angelhaken — wie bei dem Zeichen des Entwurfs — bei einigen Werken der Vischerhütte wieder vor. Ich meine, man könnte vielleicht daran denken, daß Peter Vischer bei dieser merkwürdigen Stellung des Kreuzes das Martyrium seines Namensheiligen vorgeschwebt hat. So würde das Zeichen einen redenden Hinweis nicht nur auf den Namen Vischer, sondern auch auf seinen Vornamen Peter enthalten.

Die Annahme, der Entwurf sei das Meisterstück Vischers, macht zwar einem papierenen Jahrhundert alle Ehre, wird aber mit Recht zurückgewiesen; die Zunftvorschriften verlangten den Beweis technischer Fertigkeit: drei Gußwerke.

In Kap. VII wird kurz dem Entwurf das ausgeführte Sebaldusgrab gegenübergestellt, in dem Grundgedanken des Entwurfs immer noch stark wirksam seien. Bei den Apostelfiguren warnt D. nicht mit Unrecht davor, ihren italienischen Renaissance-Charakter zu sehr zu betonen, und weist bezüglich ihrer stilistischen Behandlung auf die Verwandtschaft mit den Chor-Aposteln von St. Lorenz hin.

Auf die Frage der Beteiligung der Söhne an dem Werke läßt sich D. nicht näher ein; sie ist ja auch durch die Beobachtungen von H. Stierling (Monatsh. f. Kunswiss. 1918, H. 5) in ein neues Stadium getreten.

Im ganzen kommt die Dettloffsche Arbeit aber zu wirklichen Ergebnissen und bahnt weiteren Forschungen den Weg. Manche Weitschweifigkeiten nimmt man als aus dem ernsthaften Bemühen um den Gegenstand hervorgehend gern mit in Kauf. Die Ausstattung mit hier und da freilich recht schwarz geratenen (48) Tafeln ist fast verschwenderisch zu nennen. Sehr dankenswert ist vor allem die Wiedergabe des Entwurfs in halber Originalgröße.

Frankfurt a. M. *Karl Simon.*

Heinz Krauße d'Avis, Johann Peter Jäger, Kurmainzischer Hofstukkator und Baurat 1708—1790. Sonderdruck der Mainzer Zeitschrift XI (1916).

Eine Stammeseigentümlichkeit des Deutschen ist sein großes Anpassungsvermögen, die Fähigkeit, sich in fremdes Wesen hineinzuversetzen. Zur Schwäche wird diese Veranlagung, wo sie in eine einseitige, oft durch nichts gerechtfertigte, Bevorzugung welscher Erzeugnisse ausartet. Gerade vor dem Kriege hatte jene verwerfliche Ausländerei ihren

Höhepunkt erreicht und die traurigsten Früchte gezeitigt. Fremdländische Kunst und Mode spielten die führende Rolle in Deutschland. Mitschuld daran trägt leider auch unser ganzes Bildungswesen, unsere philologische und historische Wissenschaft, die es sich, namentlich seit den Tagen des Humanismus, angelegen sein ließ, die Sprache und Geschichte aller Völker zu studieren, ehe sie sich mit der eigenen Vergangenheit vertraut machte. Und es ist ja eine bekannte Tatsache, daß z. B. die deutsche Archäologie und Kunstforschung schon lange eine umfassende Kenntnis von dem Schaffen alter griechischer, römischer, italienischer oder französischer Künstler besaß, bevor sie die unvergleichlichen Meisterwerke des deutschen Mittelalters in den Kreis ihrer Betrachtungen zog. Ähnlich erging es den heimischen Schöpfungen der Renaissance, des Barock und Rokoko. Erst die grundlegenden Arbeiten, die Karl Lohmeyer über Friedrich Joachim Stengel, Johann Seiz oder Balthasar Neumann veröffentlichte, und der feinsinnige Text, den Wilhelm Pinder zu dem, in dem verdienstvollen Verlage der »blauen Bücher« erschienenen Bande »Deutscher Barock« schrieb, und endlich die große Darmstädter Ausstellung im Frühjahr 1914, die bei Ausbruch des Weltkrieges ein jähes Ende fand, haben die allgemeine Aufmerksamkeit auf die bisher vernachlässigte deutsche Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts gelenkt.

Dem neuerwachten Interesse für dieses Gebiet, dessen weitere Erschließung noch manche Überraschung verspricht, dient auch die Abhandlung von Heinz Krauße d'Avis über Johann Peter Jäger. Von den Lebenschicksalen dieses tüchtigen Künstlers ist wenig bekannt. Am 1. November 1708 erblickt er das Licht der Welt, am 5. Juni 1740 wird ihm der Titel eines kurfürstlichen Hofstukkators, und am 7. Mai 1741 das Mainzer Bürgerrecht verliehen, woraus gefolgert werden muß, daß er von auswärts zugezogen war. Durch ein Dekret vom 19. April 1768 ernennt ihn der Erzbischof Emmerich Joseph »in mildestem Anbetracht dessen besitzender guten Einsicht und Wissenschaft in Mechanicis und erprobter Erfahrnis im Bauwesen zu dero churfürstl. Baurath«. Nach seinem am 17. November 1790 erfolgten Tode wird er in der nach seinen Plänen erbauten St. Ignaziuskirche zu Mainz beigesetzt. Eine eindringlichere Sprache als diese spärlichen biographischen Daten reden seine hinterlassenen Werke, von denen zahlreiche Proben in mustergültig klaren und schönen Abbildungen dem mir vorliegenden Sonderdruck beigefügt sind. Entsprechend der von dem Verfasser vorgenommenen Einteilung nach den verschiedenen Kunstzweigen, auf welchen sich Jäger betätigte, seien sie im folgenden kurz angeführt. Stukkaturen fertigte er für das Palais Kesselstatt in Trier (1743—44), das Darmstädter Schloß, den Römer zu Frankfurt, das Biebricher Schloß, den Nordflügel des kurfürstlichen Schlosses in Mainz und den Gartensaal im heutigen Landhaus der Familie Brentano zu Geisenheim im Rheingau, dem ehemals vielgerühmten Lustschloß der Grafen von Ostein. Außer in diesen urkundlich beglaubigten Werken, die vollendete Technik und gediegenen Geschmack bekunden, glaubt der Verfasser, auch in den Stuckdekorationen im Eltzer Hof zu Eltville und im Osteiner Hof, dem heutigen Gouvernementsgebäude der Stadt und Festung Mainz, die Hand des Meisters zu erkennen. Indessen lassen sich diese Zuschreibungen nicht nachprüfen, da die genauere stilkritische Untersuchung fehlt. Der Hinweis auf eine subjektiv empfundene stilistische Verwandtschaft bietet dafür keinen Ersatz. — Daß Jäger auch als Mechaniker tätig war, beweisen die urkundlichen Nachrichten über die Errichtung eines Krahnes und zweier Mehlwagen in Mainz und Bingen. Ein von dem Künstler signierter Kupferstich, der den Krahnen im Aufriß darstellt, gibt wenigstens einen Begriff von dem nicht mehr erhaltenen Gebäude. Mehr als solche künstlerisch belanglosen Profanarchitekturen fesseln Jägers

Altarbauten, wie der Hochaltar in der Wallfahrtskirche zu Dieburg (1749), die beiden Altäre zu den Seiten des Choraufgangs im Wormser Dom (1751), würdige Gegenstücke zu dem von Balthasar Neumann entworfenen prächtigen Hochaltar, und drei Altäre für die Liebfrauenkirche in Frankfurt am Main (1750 und 1764). Auch als Kirchenbaumeister hat sich der Künstler betätigt. Die bei der Errichtung der Ignaziuskirche zu Mainz gemachten trüben Erfahrungen scheinen ihn aber nicht ermutigt zu haben, diese Tätigkeit fortzusetzen. Vor Vollendung des Gotteshauses (1763—72) legte er im Jahre 1770 sein Amt als Bauleiter nieder. In die Zeit der Entstehung der Ignazkirche fallen schließlich noch die Errichtung der Valentinuskapelle der Christophoruskirche in Mainz und der Entwurf für ein Wachthaus am kurfürstlichen Schloß. Für den darin befindlichen, 1775—76 entstandenen, sogenannten Akademiesaal ist die Urheberschaft Jägers nicht gesichert.

Die Hauptstärke des Künstlers liegt zweifellos in seinen Leistungen als Innenarchitekt, als Stukkateur. Sein übriges Schaffen interessiert nur insofern, als es die Vielseitigkeit seiner Begabung verdeutlicht. Er verdiente deshalb eine eingehendere Würdigung, wie sie ihm durch die Publikation der Mainzer Zeitschrift zuteil wurde. Eine gewissenhafte Verarbeitung der einschlägigen Literatur und des erreichbaren Urkundenmaterials liegt der Arbeit zugrunde. Über die Grenzen des eng umschriebenen Themas hinaus weisen die Kapitel, in welchen die »Strömungen in der Mainzer Kunst des 18. Jahrhunderts« geschildert und eine Entwicklungsgeschichte der künstlerischen Verwendung des Stucks oder des Altares mit wenigen Strichen anschaulich skizziert wird.

Dr. *Erich Grill.*

Der Mensch der Renaissance und seine Kleidung. I. Band — Die Moden der italienischen Renaissance. Herausgegeben von **Hanns Floerke** und **Rudolf Heyne.** 1917. München. Georg Müller.

Daß Kostümfragen zu den Aufgaben der Kunstgeschichte gehören, nicht als Hilfswissenschaft, sondern als Teil der Stilgeschichte, hätte lange erkannt werden sollen. Für ein besonders reiches Gebiet sucht dies Werk einen Einzelbeitrag zu geben, für die italienische Renaissance. Dem ersten Band, der vorliegt, sollen mindestens noch drei folgen. Man könnte also Vollständigkeit erwarten. Aber wenn Spezialisierung sonst sichern Boden gibt, hier ist dies nicht der Fall. In der Kostümgeschichte ist der weitestmögliche Überblick zu gewinnen und endlich einmal mit der Häufung pikanter Details zu brechen, die kaleidoskopisch verwirren, den Laien staunen machen und am Ende von niemandem behalten werden können. Die Problemstellung des Buchs ist primitiv. Man gewinnt mit Scheuklappen keinen Überblick. Das Besondere der italienischen Renaissance im Kostüm zu finden, wäre gewiß ein aufs innigste zu wünschendes Ziel, aber ohne den Blick über die Alpen auf die Heimat des »französischen Einflusses« Burgund gibt es nur mißverständliche und schiefe Urteile. Das gemeinsame Internationale muß erst feststehen, ehe vom Eigentümlichen die Rede sein kann. Ergeben sich viele Übereinstimmungen zwischen Nord und Süd, so bietet das schon ein für die führenden Stände und ihre Lebensformen hinlänglich interessantes Resultat, das ja nur zu illustrieren vermag, was wir aus der Literatur schon wissen. Offenbaren sich starke Abweichungen, um so interessanter! Dann wird die Originalität der italienischen Renaissance nur noch klarer, und von einer neuen Seite beleuchtet erscheint uns, was wir von der bildenden Kunst schon erkannten. In keinem Fall ist der Blick von der Höhe auf jenseits und diesseits der Alpen zu entbehren, schon wegen der Stil- und Völkermischung

in ganzen großen Gebieten, die zeitweilig Kulturprovinzen über die politischen Grenzen hinaus gebildet haben. Basel—Brescia—Cremona, Mailand—Innsbruck—Mecheln—Antwerpen kommen so in Nachdenken anregenden Zusammenhang. Dies ist es, was hier fehlt. Alle Aufzählungen der Modetorheiten, Zitate der Modeverbote bleiben lebloses Material, wenn keine Anschauung damit verbunden oder dem Leser vermittelt wird. Diese Listen von Kleidungsstücken haften nicht und werden zum ermüdenden Mangel in der Darstellung, wenn sie nicht illustriert werden. Was fehlt, ist ein Glossarium: hier Terminus — hier Bild! Das ist gewiß schwierig und oft unmöglich, aber die Fülle der Termini ist nur schädlich. Die Etymologie eines Ausdrucks muß klarliegen, um ihn sicher brauchen zu können. Dies sollte gerade einem Kenner der Sprache wie Floerke lohnend scheinen. So wird sich auch das Nationale ergeben, dessen Kenntnis uns viel nötiger ist, als alle Übertreibungen und Sonderlichkeiten. Es wäre dankbar, die provinziellen Sonderheiten zu finden, Veränderungen oder Beibehaltung des gleichen Kleidungsstückes durch verschiedene Phasen wären zu verfolgen; sonst macht das Springen mit dem gleichen Terminus über Jahrhunderte wirklich seekrank. Hier müßten die Texte zu den Bildern ergänzend eintreten, statt Termini vorauszusetzen und gleichsam gelahrt mit ihnen zu operieren. Wichtiger als die gesperrte Akribie der Künstlernamen, wie Gentile di Niccolò di Giovanni di Maso, Tommaso di Cristofano Tini oder Giacomo d'Antonio de Negreti, die sich als alte Bekannte dekuvrieren, wäre dem für Kostümgeschichte interessierten Leser zu erfahren, warum diese Tracht gotisch, jene »offenbar französisch« genannt wird. Daß unterlassen wurde, das Normale und allgemein Gültige festzustellen, rächt sich! In einem Spezialwerk über eine so engbegrenzte Epoche sollten ganz zeitgenössische Trachten von 1440 bei Gozzolis Desco in London oder bei Giorgiones Feuerprobe von 1505 nicht als »damals altertümlich«, dagegen ganz abweichender, heroisch-theatralisch gemeinter Schnitt, wie die Tunika oder Levite bei Luinis Sposalizio als normale »Hochrenaissancegewänder« vorgeführt werden. Die Trachten auf Cossas Fresken im Palazzo Schifanoja, absolut normal burgundische Kostüme der vornehmen italienischen Stände, sind so wenig »ferraresisch-provinziellen Charakters« wie der Tappert der jungen Bentivogli auf Costas Votivbild in der Zeit der burgundischen Mode einem Kostümhistoriker »auffallen« oder als »Festgewand« erscheinen sollte. Selbst Quellen wird falsch ausdeuten, wer sich das Trachtbild einer Zeit stilistisch nicht klar und gegenwärtig zu halten vermag. Im Hosenlatz von 1500 haben »allerlei« Kleinigkeiten, »vor allem aber der Geldbeutel« keinen Raum gehabt; Fortini, der Gewährsmann für diese recht entbehrliche Pikanterie, denkt aber als Mensch von 1550 an die hohe plastische »braguette« des eigenen spanischen Kostüms. Material ohne richtige stilistische Anschauung macht die Verwirrung für den Laien vollkommen; sie wird schon für den Kenner hinlänglich groß, wenn in einem Atem Villani (1330) und Verellio (1590), Tizian und Gentile da Fabriano als Quellen für ein und dasselbe Modemotiv zitiert werden.

In Floerkes Namen möchte man gern die Gewähr dafür sehen, daß die folgenden drei angekündigten Bände dem sachlichen Reiz des Themas gerecht werden; und der Verfasser der Bildertexte braucht sich dann hoffentlich nicht mehr zu freuen, wenn er, wie diesmal durch ein ihm günstiges Versehen, ungenannt bleibt. *Fischel.*

DIE DICHTERISCHE WURZEL DER PIETÀ.

VON

WILHELM PINDER.

Vorbemerkung:

Für das zweite Heft der neuen Zeitschrift »Genius« habe ich einen Aufsatz »Marienklage« kürzlich abgeschlossen, der das Ergebnis einer längeren Nachforschung nach den Quellen der Pietà-Darstellung gekürzt und ohne den wissenschaftlichen Beweisapparat veröffentlicht. Ich glaube jedoch diesen Beweisapparat den Fachgenossen schuldig zu sein, zumal er sich über die Voraussetzungen jenes kleineren Aufsatzes inzwischen erweitert hat. Natürlich bin ich mir der Lückenhaftigkeit des Materials bewußt, mit dem ich rechnen mußte. Auch kann ich nicht sicher sein, selbst erschöpfend gearbeitet zu haben, zumal ich mich auf einem Grenzgebiete befand. Auch so aber halte ich es für erlaubt, unter allem Vorbehalte meine vorläufigen Ergebnisse zu veröffentlichen. Ich bitte Fachgenossen wie Germanisten um Nachsicht. Meinen Breslauer Kollegen Max Koch und Siebs sage ich für erste Hilfe beim Aufsuchen der Literatur, dem ersteren außerdem für freundliches Herleihen von Büchern aus seinem eigenen reichen Besitze herzlichen Dank. *Geschrieben in Breslau, Frühjahr 1919.*

Im Laufe des 14. Jahrhunderts beschenkt die deutsche Plastik — wie es scheint früher, sicher aber leidenschaftlicher zeugend und häufiger als irgendeine ihrer Nachbarinnen — die europäische Kunst mit einer Reihe von Darstellungen der Pietà. Schon in der Frühzeit steht das mächtige, überlebensgroße Vesperbild von Koburg[1]) da, scheinbar plötzlich hervorgewachsen. Die Menge der Darstellungen schwillt durch das ganze Jahrhundert an und erreicht ihre größte Breite am Beginne des folgenden. Woher kommt dieser jähe Zustrom? Wo liegt die Quelle?

Ohne entscheidende Bedeutung ist sicher der Hinweis auf die Einführung des »festum spasmi Mariae« (Mariä Kümmernis, Mariae Ohnmachtsfeier) durch

---

[1]) Abb. Koburg-Gothaische Heimatsbl., H. 8, S. 35 (Loßnitzer). — »Genius«, 1919, H. 2.

das Kölner Konzil von 1423, ohne Bedeutung wenigstens für die Herkunftsfrage. Die Behauptung, dieses Fest habe die Pietà-Gruppen unmittelbar hervorgerufen, findet sich bei Julius Schmidt [2]): »Die Szene ist nicht in den Erzählungen der Evangelien gegeben, sondern erst zu Anfang des 15. Jahrhunderts ausgebildet worden. Höchst wahrscheinlich gab hierzu Anlaß die Einführung des Festes Mariä Betrübnis« usf.

Dies ist zunächst historisch falsch. Wir wissen ja heute, daß um 1423 die wichtigste Geschichte dieses Vesperbildes bereits zurückliegt. Die leidenschaftlichen Diagonalkompositionen des Westens, Koburg, Erfurt—Ursulinerinnen [3]), Wetzlar [4]), Fritzlar [5]), Bonn (ehemals Röttgen), Germ. Mus. Nr. 226, Deggingen [6]) u. v. a., sind ebenso wie jene feierlich stilleren Gruppen des Ostens, die z. T. auf böhmischen Versand zurückzugehen scheinen, durchweg älter. Aber die Behauptung ist vor allem unpsychologisch. Eher liegt das Verhältnis umgekehrt, eher noch hat die Pietà das festum spasmi erzeugt, hat die Kirche geheiligt und verwertet, was an Stimmungen in jener niedergelegt war, genauer: eher ist das Fest »Mariä Kümmernis« ein mittelbares und späteres Ergebnis der gleichen Stimmung, der wir das Bildwerk verdanken. Schon Paul Weber hat es denn auch in seinem Aufsatze über »Eine böhmische Bildhauerarbeit in der Elisabethkirche zu Marburg« [7]) nur einschränkend erwähnt: es habe »dem Thema eine besondere Popularisierung gegeben«. Aus dem genaueren Bericht in Beißels »Geschichte der Marienverehrung« [8]) erfährt man übrigens, daß der nächste Anlaß des Festes die Zerstörungen der Hussiten waren, für die man die Madonna gewissermaßen sühnend entschädigen wollte.

Daß kirchliche Verordnungen Werke erzeugen, ist zwar ein durchaus denkbarer Vorgang, jedoch nicht jener, der für diese Untersuchung von Belang wäre. Immer führt die eigentliche Frage in das Schöpferische, immer liegt, was wir zuletzt wissen wollen, zwischen der Gelegenheit und dem künstlerischen Ergebnis.

Wir können aber die Wurzel der Pietà-Gattung, jene »Erzählung« zunächst, »die nicht in den Evangelien erhalten ist«, sehr weit zurückverfolgen. Sie liegt tief im Dichterischen, und auch in unserem Falle trifft in etwas der Satz Julius von Schlossers zu, daß in der mittelalterlichen Kunst »das Wort das Bild meistert«. Es hat es jedenfalls, als Vorform der sichtbaren Vision, nachweislich erzeugt.

Die Verschlingung unseres Problemes mit den Fragen des Dichterischen ist

---

[2]) In der »Beschr. Darst. der ält. Bau- u. Kunstdenkm. d. Stadt Nordhausen«, S. 219, 220.
[3]) Overmann, Kunstdenkm. d. Stadt Erfurt, Nr. 78.
[4]) »Genius«, 1919, H. 2.
[5]) Bau- und Kunstdenkm. im Reg.-Bez. Kassel, Bd. 2, Tafel 95.
[6]) Stuttgart, Altertümer-Samml. Nr. 49.
[7]) Hessenkunst 1909, S. 5 ff.
[8]) S. 407.

schon mehrfach, doch immer nur ganz von weitem, gesehen worden[8a]). In seinen schönen »Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance« 9) hat Max Hermann ausgesprochen, daß »in der Gesamtanlage der (Theater-) Vorführung ein starker Einfluß der erzählenden Kunst und der bildenden Kunst und ihrer in der Beweinung gipfelnden Darstellung der Schmerzen Mariä in einer Wechselwirkung vorliegt, die noch der zusammenfassenden Betrachtung harrt«. Noch näher unserem Probleme fragte Detzel 10): »ob die Feder des Schriftstellers oder der Pinsel des Malers unseren Gegenstand (die Pietà) zuerst gezeichnet hat. Es fehlt wenigstens nicht an genauen mittelalterlichen Schilderungen dieser Beweinung des Herrn«. Auch Paul Weber spricht in dem erwähnten Aufsatz von der Beziehung des Vesperbildes zu den Marienklagen, »die sich aus dem Passionsspiel der mittelalterlichen Mysterienbühne entwickelten«. Die allgemeine Richtung des Hinweises trifft sicher zu. Leider liegt aber schon hier ein Irrtum: die Marienklage ist vielmehr umgekehrt in das Passionspiel hineingewachsen. Hier spielt wohl die unbewußte Voreingenommenheit des verdienstvollen Verfassers der »Ecclesia und Synagoge« für die Priorität des Schauspiels hinein. Der Glaube an sie, auch der bildenden Kunst gegenüber, ist durch Emile Mâle 11) erneut vertreten und in fast grotesker Weise von Gustave Cohen in seiner an Bildern, Anregungen und Irrtümern reichen »Geschichte der Inszenierung im geistlichen Schauspiel des Mittelalters in Frankreich« 12) aufgenommen worden (vgl. Abschnitt über Kunst u. Myst. S. 98 ff.) 13).

Selbstverständlich gibt es auch zahlreiche Einwirkungen des Dramas auf die bildende Kunst in Einzelzügen. Außer Weber haben z. B. — von der älteren Li-

---

8a) z. B. von Witte in der sehr lesenswerten Einleitung zum Katalog d. Slg. Schnütgen, S. 46 f.

9) Berlin 1914, S. 242.

10) Christl. Ikonographie I, S. 432.

11) Gaz. des Beaux Arts 1904, Jan. bis Mai.

12) Übers. Leipzig 1907.

13) Die Kritik dieses Buches durch Karl Appel in Max Kochs Studien z. vergl. Lit.-Gesch. 1908, H. 1 hat mir in diesem Punkte aufrichtige Freude gemacht, z. B. mit der grundsätzlichen Bemerkung (S. 134), daß »der Realismus jener Zeit (des 15. Jahrhunderts) in Lit. u. bild. Kunst aus derselben Quelle, der geistigen Entwicklungsstufe der Periode, stammt«. Selbst die Menschenmenge auf den späteren Kreuzigungsbildern sollte ja aus den Mysterien kommen! Alles Gefühl für gemeinsame parallele Entwicklung, alles wirklich Psychologische wird in das Gegenteil verkehrt. (Es handelt sich in der späteren Zeit um einen großen gemeinsamen Vorgang in allen schöpferischen Vorstellungen, den ich lieber als mit »Realismus« mit »Vergegenwärtigung« bezeichnen möchte). Und wenn man selbst die Simultaneität der Vorgänge auf den Bildern von der Simultandekoration ableiten will — ist es nicht wirklich einfacher, die Fähigkeit der Vorstellung zum Simultanbilde überhaupt zu betonen? Kommt sie in Masaccios »Zinsgroschen« auch von der Bühne her? — Ähnlich besonnen wie Appel hat sich Panzer in einem wichtigen Vortrage ausgesprochen: Dichtung und bildende Kunst des deutschen Mittelalters in ihren Wechselbeziehungen. Ilbergs Neue Jahrbücher 1904, S. 135 ff. Auch F. X. Krauß, Christl. Kunstgesch. II, S. 422, hat beachtenswerte Einwände vorgebracht.

teratur ganz abgesehen — C. Meyer [14]) und Tscheuschner [15]) Beispiele genug gegeben.

Aber es ist allgemein Vorsicht geboten, und in unserem Falle ist von der Priorität der Bühne sicher keine Rede, wie ich zu beweisen hoffe. Mir sind übrigens auch nur drei Stellen bekannt geworden, an denen sie — mit verschieden deutlicher Betonung — behauptet wird. Wirklich grotesk bei Gustav Cohen [16]). Cohen druckt eine Rubrik aus Jean Michels Passion (gegen 1490) ab, aus einer Zeit, wo über 1½ Jahrhunderte lang schon die plastische Pietà bekannt war, als Beweis für die »erstaunliche Plastik« dieser Bühnenanweisungen und den darin enthaltenen »Stoff zu lebenden Bildern«, der »der Nachbildung durch Meisterhand« würdig war. Es ist in Wahrheit nur die Wiederholung einer der Pietà noch wieder um mehrere Jahrhunderte vorausgehenden, ziemlich feststehenden Beschreibung, wie sie ähnlich z. B. auch das Malerbuch vom Berge Athos enthält [17]). U. a.: »Die Mutter des Herrn setzt sich auf den Boden und nimmt Jesus auf den Schoß«. »Eine schönere und eindrucksvollere Kreuzesabnahme kann nicht gedacht werden. Einzelheiten, wie die wundervolle Bewegung der Mutter, ihren Sohn in den Schoß nehmend, lassen uns unwillkürlich an den berühmten Rubens der Antwerpener Kathedrale(!) denken«. Bei solchen Worten könnte man glauben, Frankreich kenne die Pietà überhaupt nicht (was selbstverständlich ein gründlicher Irrtum wäre). [17a]) Aber auch Bergner [18]) deutet die Priorität der Pietà auf der Bühne an; und Meyer [19]) spricht, vage vermutend, wenigstens von der Möglichkeit: »Doch mögen einige Züge, wie der, daß der Leichnam Christi in Mariens Schoß gelegt wird, oder Mariä Ohnmacht ebenfalls von den Mysterien entlehnt sein.« Bei F. X. Krauß fand ich [20]) den leider nachher enttäuschenden Hinweis, unser Problem sei in Scherers deutscher Lit.-Gesch. S. 247 behandelt. Ich konnte davon nichts entdecken.

Vergegenwärtigen wir uns dieses Problem: im früheren 14. Jahrhundert steht die plastische Vision der Szene mit scheinbarer Plötzlichkeit sichtbar da. Dieser Punkt, rein kunstgeschichtlich ein Anfang, ist für eine lange innerliche Vorgeschichte schon ein Ende.

Die plastische Pietà hat von Natur aus dichterische Wurzel. Was sie verwirklicht, ist der tragisch selbstbetrügerische Wunsch der Zurückgelassenen: durch

[14]) Geistl. Schausp. u. kirchl. Kunst, Geigers Viertelj.-Schr. f. Kult. u. Lit. d. Renaiss. I, S. 162 ff., 356 ff., 409 ff.

[15]) Repert. f. Kunstwiss. 1904, 1905.

[16]) a. a. O. S. 116.

[17]) Vgl. Detzel, Christ. Ikon. I, S. 431. Die Pietà ist jedoch in der Vorschrift des Malerbuches gerade nicht enthalten. Die Ähnlichkeit liegt in den übrigen Zügen. Vgl. Schäfer, D. Malerbuch v. Berge Athos, 1855, S. 206.

[17a]) Um Genaueres über die plastische Pietà in Frankreich sagen zu können, fehlen mir leider die Vorarbeiten. Ich bin mir dieser Lücke wohl bewußt.

[18]) Im Handbuch der kirchl. Kunstaltert. S. 523.

[19]) a. a. O. S. 383.

[20]) a. a. O. Bd. II.

die letzte Möglichkeit der Umarmung die Unmöglichkeit jeder künftigen zu verschleiern, den wirklichen Verlust durch den scheinbaren Besitz, das unwiederbringlich Verlorene durch sein vergängliches Bild zu ersetzen. Etwas Dichterisches also, als plastischer Anblick erst möglich, wenn sich das künstlerische Erlebnis vom Spiegel der Handlung zum Spiegel der Gefühle gewendet; in unserem Falle, wenn die Seele der erlebenden Mutter, wenn Maria überhaupt in den Mittelpunkt des künstlerischen Traumes geschoben war. Der Schmerz der Verlassenen, der den letzten Abschied verlangt, gebot dann mitten im Verlaufe der abendlichen Geschehnisse ein lyrisches Verweilen. Nicht genug damit: um die plastische Pietà möglich zu machen, mußte dieser Schmerz der Mutter selbst aus dem Schmerze aller Miterlebenden, Johannes, Nikodemus, Joseph von Arimathia, der anderen Marien heraus gleichsam auf einen Thron gehoben werden. Er ist ein isolierbares Moment im Gesamtverlaufe. Wenn erst für das Auge geschaffen wurde, war es die Plastik, die ihm zustreben mußte. Der Malerei fiel der Zusammenhang der Klagenden zu — Giotto hat ihn in der Arena zu Padua unüberbietbar für das Mittelalter festgelegt. Also: ein isolierbares Moment, damit die Plastik zugreifen, ein dichterisches Vorerlebnis, damit überhaupt eine sichtbare Vision sich bilden könne. Wo wir dieses Vorerlebnis, wo wir auch nur den lyrischen Wunsch der Mutter nach der letzten Liebkosung nachweisen können, da beginnt die heimliche Geschichte der Pietà. Wo seine Erfüllung erzählt wird, formt sich der lyrische Wunsch zum unsichtbaren Bilde des Dichters, wo das dichterisch Gesehene greifbar versinnlicht wird, haben wir die plastische Pietà, ein Andachtsbild gewiß, zugleich aber verstohlen hineingelegt eine heimliche Feier des menschlichen Leidensgefühles überhaupt, jenseits alles Liturgischen und religiös Gesonderten.

Das Evangelium Johannis legt zu dieser Vorgeschichte erst den Boden (19, Vers 25—27). »Stabat autem iuxta crucem Jesu mater eius et soror matris eius Maria, Cleophae uxor, et Maria Magdalena. Cum vidisset ergo Jesus matrem ac discipulum astantem, quem diligebat, dicit matri suae: mulier ecce filius tuus. deinde dicit discipulo: ecce mater tua.« Es gehört zur Größe der Bibel, daß sie Kompositionsgrundrisse für sichtbare Formen unter dem Schleier des Wortes enthält. So ist Christus zwischen den beiden Schächern eine symmetrische Vorstellung, die sich dem vorherrschenden Denken des Mittelalters, dem architektonischen, ohne weiteres einfügt. Christus als Achse, die Schächer als Flanken — Jeder weiß, daß diese symmetrische Dreiheit eine Grundform bildender Kunst geliefert hat.

Auch hier spürt man die geheime Bildkraft des Wortes, wie es über den bloßen Schauplatz hin einen geistigeren Raum wölbt, den es einsam bestrahlt, wie es zwei Diagonalen durch ihn verschränkt: ecce mater tua, ecce filius tuus. Eine Auslese aus dem Szenischen. Die Nebenfiguren verschwinden, zwei Gestalten stehen um die Achse des Kreuzes. Auch hier ruht ein symmetrischer Kompositionskern, dessen feierliche Architektur schon das frühe Mittelalter in zahlreichen Schöpfungen

verwirklichte. Aber hier ruht auch, tiefer verschlossen und schwieriger zu heben, traumhafter verhüllt und innerlich später, jene seltenere Form, die wir suchen, und die erst durch eine Verrückung der Achse möglich sein wird, durch die Aufrichtung der Klagenden in der Mitte des Raumes, zunächst des geistigen der Dichtung [20a]). Hier steckt — nur in der blassen Spiegelung des Trostes — der noch unsichtbare Keim aller Marienklagen. Von hier aus über die Abendgeschehnisse hin mußte der Vorgang dichterisch erweitert und mußte in ihm gleichsam ein Schacht gegraben werden, der zu dem Zärtlichkeitsgefühle der Mutter für den Sohn führt und in ihr, der alles Menschliche übertragen, die Menschenmutter sichtbar macht.

Diesen Schacht gräbt die Dichtung schon sehr frühe. Nach neuerer Ansicht im 11. oder 12., nach anderer, freilich älterer, entsteht sogar schon im 4. Jahrhundert auf östlichem Boden das große Drama Χριστὸς Πάσχων [21]). Das letzte große griechische Trauerspiel, bewußt euripideisch, in jambischen Trimetern, mit Boten und teilnehmenden Chören, — das letzte griechische Trauerspiel und das erste Passionsspiel, das wir kennen. Man hat es »eine Marienklage großen Stiles« genannt [22]). Tatsächlich steht die Theotokos, sehr kaiserlich und auf sehr hohem Kothurne, im Mittelpunkte aller Handlung. Das ganze Drama spielt um ihre Gefühle. Spiegelung des Vorgangs im Gefühl, Lyrisierung, ist aber der erste Schritt in der Richtung, die wir suchen.

Beide Stadien des Dichterischen sind schon hier zu erkennen: der lyrische Wunsch, der noch unter dem Gekreuzigten sich regt, in einer Situation also, die im Sichtbaren von der Komposition der Triumphkreuze noch umspannt wäre, der Wunsch, den Toten noch einmal in zärtlicher Umarmung zu besitzen — und dann die Erfüllung, wenn endlich den vom Kreuze Genommenen die Hand berührt:

V. 1273: Laßt mich mein Kind beweinen und begraben, laßt
Die Füße mich berühren und umfah'n den Leib!
Empfang den Leichnam, unglückselige Hand!

Hier ist der Wunsch da, in dem das Bild noch ungehoben schlummert. Als er aber erfüllt ist:

V. 1309: So faß ihn denn, den Toten, unglückselige Hand!
Weh, weh mir! Was erblick ich? Wen berühr' ich hier?
Wie drück ich, heilger Scheu und Ehrfurcht voll, ihn an
Die Mutterbrust? Wie mach ich meinem Jammer Luft?
Vergönne mir, Dich Toten anzureden, Sohn,

[20a]) Ein Beispiel dieser beginnenden Achsenverschiebung in der bildenden Kunst das bemalte Kreuzreliquiar aus der Kapelle Sancta Sanctorum, wohl noch 9. Jahrh. Abb. bei Wulff, Altchristl. u. byzantin. Kunst, S. 511, Abb. 441.

[21]) ed. Ellissen, Analekten der mittel- und neugriech. Lit. I. Teil 1855. Die neue Datierung bei Creizenach, Gesch. d. neuer. Dramas. Halle 1911, S. 359.

[22]) Wechßler, Die roman. Marienklagen, Diss. Halle 1893, S. 7.

Mit Küssen zu bedecken den geliebten Leib!
Sei mir gegrüßt, zum letzten Mal Geseh'ner,
Den ich gebar, den von den Frevlern jetzt erwürgt
Zu sehn, mir das Verhängnis grausam vorbehielt.

Eine großtönende Deklamation, zweifellos vom Worte aus und kaum für das Auge erfaßt — wir wissen nicht einmal, ob das Drama für Aufführungen bestimmt war [22a]) —, aber der Bildstoff des späteren Plastikers liegt schon da, noch ohne sich zu formen. Indessen, eher als zur echten Pietà, führt hier der Weg zu Kompositionen wie der byzant. Miniatur des Pariser Evangeliars Bibl. Nat. 74 [22b]) oder dem Relief der Externsteine.

Es kennzeichnet die lyrische Wurzel der Vorstellung, daß die Worte des Wunsches anfangs wichtiger erscheinen als die Erfüllung. Die Prosadichtung des apokryphen Evangelium Nicodemi gibt in der Fassung Acta Pilati B [23]) an mehreren Stellen Marienklagen. Für die Worte der Erfüllung fehlt der Platz, denn die Kreuzabnahme selbst wird überhaupt nicht geschildert. Wieder aber ruft vorher — im Rahmen der erweiterten johanneischen Vorstellung der Gruppe unter dem Kreuze — ein ohnmächtiger Wunsch der unter dem Kruzifixus Verzweifelnden das fern aufdämmernde Bild wach [24]). »Neige dich, Kreuz, damit ich meinen Sohn umarmend ihn zärtlich küsse, meinen Sohn, den ich mit allen meinen Brüsten ernährte, wie ich ihn, keinen Mann kennend (»Muter unde meit«) auf rätselhafte Art gebar. Neige dich, Kreuz, ich will meinen Sohn umschlingen! Neige dich, Kreuz, daß ich mich meinem Sohne wie eine Mutter vereinige.« Wir sind dem Bilde der Pietà sicher ferner als im Χριστὸς Πάσχων. Die Worte der Acta Pilati sind hier lyrischer und weiter ins Unmögliche greifend als die Worte des Dramas. Doch wäre eine Entwicklung zur Pietà auch von da aus denkbar gewesen. Immer aber bleibt das Sehen jener Zeit, das undeutliche dichterische Sehen, bei den Marienklagen mit dem Kreuze verknüpft: σταυροθεοτοχία nennt man sie [25]). Aber die Enkomia, ein Hauptteil des Sonnabend-Gottesdienstes in den Athosklöstern, enthalten als Morgengesang der Chöre eigentlich schon eine lyrische Pietà: »Wie sie dich liegen sah, die Allreine, weinte sie Muttertränen: O mein süßer Frühling, mein süßestes Kind, wohin schwand deine Schönheit?« [26])

Ich vermag natürlich nicht zu sagen, ob das abendländische Mittelalter diese morgenländischen Fassungen kannte. Wechßler [27]) läßt für die Acta Pilati B

[22a]) Nach Creizenach a. a. O. S. 359, der sich auf Krumbacher, Gesch. d. byzantin. Literatur, beruft, ist es »ohne Zweifel als Buchdrama aufzufassen«.

[22b]) Wulff, a. a. O. Abb. 470, S. 535.

[23]) ed. Tischendorff, Ev. apocrypha, Leipzig 1873, S. 287 ff.

[24]) a. a. O. S. 306.

[25]) Wechßler, a. a. O. S. 10; vgl. auch Stephanus, Thesaur. ling. graec.

[26]) s. Brockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern, S. 130.

[27]) a. a. O. S. 910.

die Frage offen. Zu seiner Zeit (und wohl auch heute noch) weiß man jedenfalls nur von einer einzigen lateinischen Übersetzung, und zwar nur der Acta Pilati A, die gänzlich ohne Marienklagen sind [28]).

Mögen die griechischen Dichtungen nur ein Vorspiel sein — sicher klafft jetzt eine Lücke bis zum 12. Jahrhundert. In dieser Zeit, in der die Marienverehrung ebenso wie das innere Nacherleben der Passion einen gewaltigen Aufschwung nimmt, beginnt die Entwicklung gleichsam von vorne, nun aber unaufhaltsam und mit Notwendigkeit im Sichtbaren mündend. Die Kreuzung jener beiden Elemente ist die Voraussetzung — aus ihrer Begegnung nur kann die Pietà erwachsen. Die Entwicklung beginnt mit den lyrischen Wunschworten der Maria unter dem Kreuze in den lateinischen Sequenzen. Wechßler [29]) führt 14 solcher lyrischer, nur latent monodramatischer Marienklagen auf und unter ihnen als Lat. V. die Sequenz »Planctus ante nescia«. Von dieser Sequenz aber hat Anton Schönbach [30]) durch eine grundlegende Abhandlung nachgewiesen, daß sie die Mutter aller deutschen Marienklagen ist. Er hat 18 Versikel zusammengestellt, die in einer großen Reihe auch der späteren dramatischen Marienklagen — selbst in späteren Passionsspielen wie dem Alsfelder von 1501 — vorkommen. Unter diesen von der Germanistik viel beachteten Versikeln finden sich gerade diejenigen Worte nicht, auf die es mir für unsere Untersuchung ankommt. Sie sind aber doch in der Sequenz enthalten, und sie sind auch noch im 12. Jahrhundert in das Mittelniederdeutsche übertragen worden. Es sind die Verse 65 ff. [31])

Reddite moestissimae
Corpus vel exanime,
Ut sic minoratus
Crescat cruciatus
Osculis amplexibus [32]).

Eine erstaunlich bewußte Psychologie: das Wissen um die trügerische Verminderung der Qual, die dann gerade wachsen muß (und soll!) durch die letzten Küsse und Umarmungen. Es ist eine lyrische Sequenz, in liturgischer Verwertung als Gesang und ohne Augeneindruck zu denken. Der sichtbare Rahmen der Gestalt, den die Worte voraussetzen, ist immer noch jener der σταυροθεοτοκία, noch immer der des Johannes-Evangeliums. Aber in das innerste Seelische eindringend, lassen

---

[28]) Offenbar meint W. die bei Tischendorff (a. a. O. S. 333 f.) gedruckten Gesta Pilati. Hier ist nur Caput X am Schlusse die Abnahme kurz behandelt und keine Wurzel der Pietà zu erkennen.

[29]) a. a. O. S. 12ff. Über den oratorienhaften, nichtdramatischen Charakter d. ält. Marienkl. vgl. Creizenach a. a. O. S. 247f.

[30]) In der Grazer Univ.-Festschrift 1874.

[31]) Schönbach a. a. O. S. 8.

[32]) Auch Beißel hat in seinem wichtigen Kapitel: »Die Verehrung der schmerzhaften Mutter« sich um die Vorgeschichte der eigentlichen Pietà nicht näher bemüht (S. 379 ff.). Er druckt nur die 18 Versikel ab, in denen die Wurzel unserer Gruppe sich nirgends andeutet.

die Verse als sehnsüchtig gewünschtes Ziel — die Pietà heraufdämmern. Nur wo der Weg zur Pietà führt, sind gerade sie aufgenommen worden, die nicht zu den beliebten 18 Versikeln gehören. Besonders gern aber, wie es scheint, doch gerade in deutschen Dichtungen. »unsir vrowen klage« 33) wurde noch im zwölften Jahrhundert am Niederrhein gedichtet. Hier sind jene Verse des »Planctus ante nescia« so übersetzt:

V. 82: Gevit mir doch den doden lip,
Wan ich sin mudir bin unde ein viel armiz wip,
Dat ich mich gisade (sättige) minis ruen (Schmerzes)
Unde min leit dicke (vielfach) ernuen.

Jene Worte des »Planctus ante nescia« haben sich aber auch in die bald einsetzende Prosadichtung begeben. Und diese hat sich nun — sehr begreiflich — nicht mit dem lyrischen Element des Wunsches begnügt, sondern die Erfüllung breit erzählt. An der Spitze der heutigen Überlieferung steht, obwohl selbst wahrscheinlich kein Original, der »Tractatus de Planctu beate Mariae virginis« 34). Die Verehrung, die das Mittelalter dieser Dichtung zollte, geht schon daraus hervor, daß man sie dem heiligen Bernhard von Clairvaux zuschrieb. Der »Tractatus« ist nichts anderes als eine Marienklage mit wenigen Betrachtungen. Man höre:

»Stabat dolens seu confecta dolore expectans corpus Christi deponi de cruce et plorabat dicens: reddite miseri matri corpus velut exanime ..... deponite illum, ut habeam mecum eius corpus mihi solamen vel saltem sic defunctum. iuxta crucem stabat Maria (der alte Wortklang nach dem Joh.-Ev. der Vulgata) ... voluit amplecti Christum in alto pendentem« (wie im Nicodem.-Evang.). Nach der Abnahme: »quem cum attingere valebat, in osculis et amplexibus ruens de suo carissimo filio satiari non poterat.« Man hört, wie die Worte der Sequenz aus der sehnsüchtigen Ahnung in die Erfüllung, aus dem Lyrischen in das Erzählende übergleiten. Die Schilderung läßt noch weiter Maria stehen, immer klingt das Stabat Mater durch, das Jacopones da Todi unvergeßlicher Gesang verewigt hat 35). Aber mitten in der Klage um den Abgenommenen heißt es:

»In gremio enim meo te mortuum teneo, tristissima mater tua«35a). Eine Übersetzung in das Sichtbare müßte zwar auch hier noch, dem Ganzen folgend, keine isolierte Pietàgruppe geben. Aber der monologische Charakter, der die Dich-

33) ed. W. Grimm, Haupts Ztschr. I, S. 34—37 und O. Schade, Niederrh. Ged. S. 208—211.

34) Ich benutzte einen Abdruck in »Nicolai de Lyra Praeceptorium« von 1501, doch fand ich dann einen bequemeren (meist übereinstimmenden) bei Fritz Rohde: Ein mnd. Gedicht usf. Diss. Königsberg 1911.

35) Es gibt jetzt eine schöne Übersetzung bei Friedrich Wolters, Hymnen und Sequenzen. Berlin 1914. S. 173.

35a) Liegt hier vielleicht eine Stelle aus einer anderen Dichtung eingesprengt? Daß der Tractatus nicht einheitlich ist, legt schon der von der Philologie längst betonte Übergang des Ganzen aus direkter in indirekte Rede nahe.

tung und das spätere Bildwerk verbindet, läßt die Form schon undeutlich und flüchtig aufleuchten. Die weiteren Klagen steigern sich bis zum Selbstmordgedanken. Hermann [36]) hat die hervorragende Bedeutung des »Tractatus« allgemein und besonders für die mittelalterliche Gestik hervorgehoben. Für uns ist wichtig, daß jetzt der Lyrik des Wunsches die Schilderung der Erfüllung gefolgt ist, und zwar auch noch jedenfalls im 12. Jahrhundert.

Vom »Tractatus« gehen eine Reihe wichtiger Schöpfungen gerade deutscher Dichter aus. Noch Ludolf v. Sachsen (um 1330 Prior zu Straßburg) benutzte ihn in seiner Vita Christi. Vor ihm ist Hugo v. Trimberg wahrscheinlich der Verfasser jener »Vita Beatae Virginis Mariae et Salvatoris Rhythmica«, die wohl noch im 13. Jahrhundert das Werk des Pseudo-Bernhard ins Breitere überträgt [37]). Der Schweizer Walter v. Rheinau hat die Vita übersetzt [38]), der schöne Konstanzer »Spiegel« [39]) hat sie in Vielem verwertet, und nicht anders Bruder Philipp der Karthäuser in seinem Marienleben [40]). Die Vita Hugos von Trimberg ist sehr breit in der Klageschilderung bei und nach der Kreuzabnahme. Ein eigentliches Bild der Pietà ist aber auch hier noch nicht zu sehen. Die Darstellung ist zu bewegt dazu. Eher entsprechen ihr Kompositionen wie die im Psalter von Bonmont zu Besançon (Abb. Dehio, Gesch. d. deutsch. Kunst, I, 351) sowie der ἐπιτάφιος θρῆνος und der ἐνταφιασμός τοῦ χριστοῦ des Athosbuches.

Vers 5948: Super corpus filii ruit amens facta,
Jacuit exanimis mater incontacta,
Vix resumpto spiritu cepit lamentari usf.

Alle Glieder, die sie küßt, werden aufgezählt. Nicht die Gruppe selbst erscheint, wohl aber die Züge, die sie sich aneignen wird:

Vers 5968: Caput atque collum eius ulnis amplexatur,
Comprimens ad ubera sua lamentatur.
Vers 5966. Sic filii corpusculo mater incumbebat
Amplectens illud, et at hoc avelli vix valebat.

Die Schilderung der Bewegungen ist reich bis zur Übertreibung, der eigentlich lyrische Gehalt, der aus dem Umriß der Gruppe leuchten kann, sehr gering. Gerade dieser aber ist das Neue und Wichtige am Konstanzer »Spiegel«, der wohl schönsten Fassung von »unser vrouwen klage« im Mittelhochdeutschen. Der Dichter selbst gibt an, daß er einem Anderen, einem »Capellanus« nachdichtete, dessen Werk mit den Worten »quis dabit capiti meo« angefangen. (Es sind die ersten

---

36) a. a. O. S. 207.

37) ed. A. Vögtlin, In der Biblioth. d. lit. Vereins zu Stuttgart, 1888, 180. Publikation.

38) ed. Adalbert v. Keller, Tübingen 1849—1855.

39) Mone, Schauspiele des Mittelalters I, S. 204ff. Vgl. Milchsack, Unser vrouwen klage. Paul u. Braunes Beitr. 5, 193 ff.

40) ed. Rückert, Bibl. d. dtsch. Nat.-Lit. 1853.

Worte des Tractatus!). Aber seine eigene Fähigkeit zur plastischen Vision geht weit über den Vorgänger hinaus und unterscheidet ihn auch stark vom Verfasser der Vita Beatae V. M. [40a])

Vers 17: Do sin muter vil reine
ir kindes lip ein kleine
berüeren mohte mit der hant,
mit begierde begreife si den heilant.
si leite sin houpt an ihr brust,
do wart sin mund so gar durkust.
si triudelt sin wunden,
vil tief, noch unverbunden.

Aus der Bewegung hebt er den Blick der Mutter — und in ihrem Blicke für uns den Anblick. Der Dichter tritt gleichsam selbst zur Seite und schaut auf sein Bild:

Vers 34: ir kind lag vor ihr ougen vâl,
es lag wunt, tot unde blint.
doch kuste si ir totez kint,
si kuste in minneclîchen
und zarte im süezeclîchen,
sin ougen, wangen und den munt,
und kust si mê den tusent stunt,
siten, hende und vüeze,
di trute si vil süeze.
sie sach in an und aber an.

Vers 55: si nam sin hande in ihr hant,
di waren ir vil wol erkant,
si leit si an ir wangen,
ir herze ward bevangen
mit jammer und mit biterkeit.

Auch diese Worte haben weiter gewirkt, so besonders deutlich auf die Marienklage des 14. Jahrhunderts [41]).

Das Entscheidende ist, daß hier die Vorstellung ausruht. Die Atemlosigkeit, die sich in Worten und Gebärden überschlägt, ist überwunden, es ist Dauer, etwas von räumlicher Ruhe, Blick und Bild in die Dichtung hineingekommen. Dies macht die Verse des »Spiegels« zum fast letzten und wichtigsten Dokument

---

[40a]) Auch hier kann ich natürlich nicht entscheiden, ob nicht eine andere, verlorene Dichtung durch ihn hindurchredet.

[41]) In den »Altdeutschen Blättern« (I, Bd. 836, S. 387).

noch vor dem Eintritt der plastischen Verwirklichung [42]). Sicher sind wir hier an der Grenze angelangt, wo die Vision des bildenden Künstlers einsetzen konnte.

Auch das mittelniederdeutsche Gedicht aus der Königsberger Handschrift Nr. 905, das Fritz Rohde [43]) veröffentlicht hat, bringt bei allem Anschluß an den pseudobernhardinischen »Tractatus« den Sinn für die sichtbare Szene, den Halt im Strome der Bewegungen:

Vers 666: do se ene lange hadde gecust,
se toch en over up er brust.
men leged en do dar neder.
de moder vel over weder
uppe sinen munt.
unde cust en an dusend stunt.
se ne war umme dat
van leve cussendes ni sat.
se nam sin hovet an den scot
unde sat also se were dot.

Dies ist doch eine sehr weiterbauende Übersetzung des »in gremio meo te teneo«. Das im »Tractatus« immer wieder klingende »Stabat« ist überwunden. Hier ist auch kein Zweifel, daß der Dichter die Madonna sitzend sieht. Vor allem: er sieht sie. Er legt den Lauf der Gebärden still und verharrt vor dem Anblick der verewigungsbereiten Form. Dies ist es, was die deutschen Dichtungen des 14. Jahrhunderts für unsere Betrachtung auszeichnen muß, es ist die deutlichere Helligkeit der Vision, das Anhalten an der Gruppe, das verweilende Sehen. Die literarische Vorgeschichte hat hier unzweifelhaft den Punkt erreicht, an dem der Bildner nur noch das Letzte zu tun hat — immer wird es noch eine Tat sein. Aber fast möchte man bei den Worten der Königsberger Handschrift meinen, sie kenne schon den Eindruck der plastischen Pietà.

Sehr nahe ist dieser endlich auch Heinrich Suso im Cap. XIX des »Büchleins von der ewigen Weisheit« [44]), das vor 1334 geschrieben wurde, weil in diesem Jahre bereits die lateinische Übertragung in das Horologium Sapientiae entstand [45]). Die Madonna spricht: »und do er mir her abe wart, wie grunt-lieblich ich in mit minen armen also toten umbvieng, zu minem muterlichen herzen daz einig uzerweltes zartes liep truckte und sin blutig vrischen wunden, sin totes antlúte durkuste, daz doch, als och all sin lip, gar in ein wúnklich schonheit was verkeret, daz enkondin

---

[42]) Mone hielt das Gedicht schon für 13. Jahrhundert. Eine gütige Auskunft von Geh. Rat Vogt-Marburg, die Dr. Kurt Wagner mir freundlich vermittelte, bestätigte den Ansatz auf dem Ausgang des 13. Jahrhunderts als von »großer Wahrscheinlichkeit«. Wir nähern uns also der kritischen Zeit für die plastische Pietà.

[43]) s. oben S. 153, Anm. 34.

[44]) Seuse, Dtsche Schriften, herausg. v. Bihlmeyer, 1907, S. 275.

[45]) vgl. Bihlmeyer, a. a. O. Einl. S. 102.

ell'n herzen nit betrahten! Ich nam min zartes kint uf min schoze und sah in an — do waz er tot; ich lugt in aber und aber an (s. »Spiegel«) — do enwas da wedder sin noch stimme.« — Es ist auffallend, wie auch hier noch der »Tractatus«, schon in der ganzen Anlage, daß die Madonna »inquiriert« wird und erzählen muß, durchwirkt. Es ist nützlich, das zu wissen, um nicht die ganze Vorstellung gleich wieder »den Mystikern« (sc. d. 14. Jahrh.) zuzuschreiben, wozu man heute leicht geneigt sein möchte. Aber auszeichnend ist auch für Suso das Verweilen. Man spürt den angehaltenen Atem — hier schweigt das Bild. Gerade zu Susos Dialog zwischen der Weisheit und der Seele, also eigentlich einem Monologe der Maria, wird in der bildenden Kunst die plastische Vereinzelung der Gruppe die Parallele bilden. Die Verinnerlichung des ganzen Vorganges auf das Gefühl, und die Vereinzelung der Fühlenden selbst, auf die allein das Licht der Vision fällt, während alle tätigen und handelnden Begleitgestalten im Dunkel untergehen, verbindet das räumliche Kunstwerk, das damals aufkommt, mit dem dichterischen, das einer schon langen Geschichte entsteigt [45a]).

Ein wichtiger Ergänzungsbeweis für den Zusammenhang von Poesie und Plastik der Deutschen ist der Vergleich mit der italienischen Art, die die Pietà überwiegend im Zusammenhange schildert.

Die »Meditationes vitae Christi«, die zwar nicht von Bonaventura selbst, sicher aber von einem italienischen Franziskaner stammen [46]), betonen sehr stark den Zusammenhang der Gruppe bei der Beweinung. »Maria hat Kopf und Schulter in ihrem Schoße, Magdalena aber die Füße. — Die anderen stehen herum! Alle erheben laute Klage über ihn und beweinen ihn wie einen Eingeborenen aufs bitterlichste.« Auch hier ist eine gefestigte Vision, aber von ihr aus kommt man zu Giottos Gemälde, nicht zur plastischen Pietà — jenes ist die Parallele zu »Bonaventura«, wie diese zu Suso und der deutschen Dichtung. In Italien vielstimmige Klage und malerische Gruppe, in Deutschland lyrischer Monolog und Plastik. Die italienischen Passionsofficien des 14. Jahrhunderts, die »Devozioni del Giovedi Santo« und »del Venerdi Santo« verwirklichen ebenso die gleiche Szene aus der Gesamtheit der Handelnden. So in der Devocione del Venerdi von 1375 [47]): »E poi, stando Christo dov' e ordinato, la Madre se meta in mezo, et Johane al capo e la Madalena al piè.« usf. Die deutsche Kunst scheint die Meditationes im Gegensatze zu Frankreich und Italien weniger benutzt zu haben. Man denke,

[45a]) Eine engl. Marienklage d. 14. Jahrh., in der Maria Christus zweifellos auch auf dem Schoße haltend gesehen ist, veröffentlichte Max Förster, dem ich für diesen Hinweis danke, in Anglia 42, S. 167. — Liter. z. engl. Marienklage bei Thien, D. e. M. Kl. Diss. Kiel 1906; Creizenach, a. a. O. S. 303; G. E. Taylor, Modern Philology IV, S. 605 ff.

[46]) Ausführliche Auszüge bei Beißel a. a. O. S. 396/97, Thode, Franziscus von Assisi, S. 498, Mâle (Gaz. des Beaux arts, 1904).

[47]) Palermo, Manoscritti Palatini, Firenze 1860, 2. Bd., S. 286.

wie spät (wenn ich nicht irre) der Abschied Christi von seiner Mutter bei uns eine Rolle spielt (überwiegend bei den Süd- und Südostdeutschen zwischen 1480 und 1530), während er in den romanischen Ländern sehr früh auftritt, in Mysterien, Malerei und Plastik, weil er dort eben aus den Meditationes stammt [48]).

Es ist wohl kein Zufall: deutsche Dichtung und deutsche Plastik scheinen besonders frühe, leidenschaftlich und folgerichtig der isolierten Pietà zugestrebt zu haben.[48a]) In der Frühzeit des 14. Jahrhunderts sind sie beide bei ihr angelangt, die Dichtung nach einer langen Vorgeschichte, die Plastik, indem sie das poetisch Erreichte mit einem Ruck in das Sichtbare heraufhebt.

Wie aber steht es mit dem deutschen Schauspiel? Es hat sich besonders gern zur Passion entwickelt, und darin offenbar seine besonderen Eigenheiten, so die betonte Ausgestaltung des Magdalenenspiels und der Marienklage. Das Material an Passionen ist sehr lückenhaft und quillt reichlicher erst seit dem späteren 15. Jahrhundert. Ich dürfte darum, zumal ich obendrein mich hier auf einem Grenzgebiete befinde, kein ganz endgültiges Urteil abgeben. Doch möchte ich soviel feststellen: ich habe alle mir erreichbaren deutschen Passionsspiele, von dem ältesten, dem Benediktbeurer, einem noch wesentlich liturgischen Drama des 13. Jahrh., an bis zu denen des 16. Jahrh. auf die Frage der Pietà hin angesehen. Ich finde alle anderen Elemente der Marienklage, aber ich finde unsere Szene nicht vor dem späteren Fünfzehnten, nicht vor 1464. Dieser Zeitpunkt ist gewiß durch die Zufälligkeiten der Überlieferung bestimmt. Immerhin ist folgendes Ergebnis bemerkenswert:

Das Benediktbeurer Passionsspiel [49]) reicht nur bis zur Bitte an Pilatus, die Abnahme des Leichnams zu bewilligen, kann also nicht aussagen, desgleichen das Wiener [50]), das schon beim Abendmahle abbricht. Die in vielen späteren Stücken benutzte Trierer Marienklage [51]), die sicher für Aufführung bestimmt war und noch viel vom Charakter der alten geistlichen Oper hat, kann es aber: sie setzt ihr »Finis« hinter den Abschied der Mutter und des Lieblingsjüngers von dem toten, aber noch nicht herabgenommenen Christus. Das Auferstehungsspiel schließt unmittelbar an; die Pietà ist also nachweislich mit der ganzen Szene der Abnahme ausgeschlossen, die doch der Epik längst vertraut war. Ob die Trierer Klage schon mit plastischen Vesperbildern gleichzeitig ist, weiß ich nicht zu sagen. Der kritischen Zeit steht sie wohl schon nahe. Diese drei Spiele sind rheinisch, wie ja der Beitrag des Rhein-

---

[48]) Vgl. Mâle, a. a. O. S. 223 und Tscheuschner, a. a. O. S. 298.

[48a]) Vielleicht mit dem italienischen Einflusse wächst auch bei uns wohl, zumal im 15. Jahrhundert, die ausgedehntere Gruppe. Ein schönes Beispiel die Beweinung des Hans Olmützer in der Görlitzer Oberkirche — im Kerne der dramatischen Gruppe ist die ursprünglich nach deutscher Art isolierte Pietà sehr schön zu erkennen. Ältere Beispiele u. a. Slg. Schnütgen, Kat. I, 38.

[49]) ed. Froning, Drama des Mittelalters, S. 284 ff. und Hoffmann, Fundgruben II, S. 245 ff.

[50]) ed. Froning, a. a. O. S. 302 ff.

[51]) ed. Hoffmann, Fundgruben II, 259 ff.

landes zur Passionsdarstellung in Literatur und Kunst von besonders hoher Bedeutung ist. Von größter Wichtigkeit, um wenigstens das rechtzeitige Mitgehen der Bühne mit dem Bildwerk zu beweisen, wäre nun die Frankfurter Dirigierrolle des Baldemar von Peterweil [52]), die nach 1350 entstanden sein muß, später als die älteren Vesperbilder. Sie diente lediglich dem »Regens ludi«, enthält vom Texte also nur Anfänge und Stichworte, um so genauer aber die szenischen Anweisungen. Ich gebe den hier interessierenden Zusammenhang nach Froning, S. 362/363:

> Hoc dicto Joseph ab Arimathia de Pilato postulans corpus Jhesu dicat:
> Pylatus, herre, ich biden dich —
> Pylatus miretur Jhesum esse iam mortuum, dicat centurioni:
> Uf uwer druwe sagit an —
> Centurio dicat Pylato:
> Ja er, here, sicherlich —
> Hoc audiens Pylatus dicat Joseph:
> Joseph getruwir, sis gewert —
> Deinde Josephus, Nychodemus et eorum adiutores induti stolis et albis circumdati (also noch im Sinne des liturgischen Spieles) deponant Jhesum et panno mundissimo involutum deportent ad monumentum cantantes sub silentio:
> Ecce quomodo moritur iustus.

Man sieht, daß hier liturgische Feierlichkeit herrscht und daß die Vergegenwärtigung von Marias Leiden an dieser Stelle (im Gegensatze zu früheren des gleichen Stückes) keinen Platz gefunden. Hier also, in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, fehlt die Pietà im Schauspiel, während sie der Plastik schon gehört. Der enge Zusammenhang fast aller Passionen legt es nahe, den zufällig erhaltenen Fall nicht für vereinzelt, sondern als für seine Zeit sehr aussagefähig zu erachten.

Nach Froning geht die Frankfurter Dirigierrolle u. a. auf ein älteres Stück in St. Gallen zurück, dessen spätere Version Mone [53]) herausgegeben hat. Dieses letztere Stück nun gibt, noch vor 1400, aber wohl nach der Frankfurter Rolle, eine erste Annäherung an die Pietà — nicht mehr als das. Es gilt für linksmittelrheinisch (Coblenz—Trier) und umfaßt, sehr reich, in einem Tage die Handlung von der Hochzeit zu Kana bis zur Auferstehung. Hier heißt es: Et cum (Joseph) deponit eum, Maria apprehendens manus eius dicat:

---

[52]) Froning, a. a. O. S. 340 ff.

[53]) Schauspiele d. MA., I, S. 49 ff.

o we vil lieber min sün
waz sal ich arme vorbaz dün?
ich hade drostes an dir vil,
du were miner augenweide spil,
des bin ich nun beraubet gar,
wan ich bin aller vreuden bar,
daz ich leider din mangeln sol.
owe, wie were mir so wol,
als ich daz mohte erwerben,
daz ich bi dir solte sterben.

Ich habe diese ziemlich belanglosen Worte eben ihrer Belanglosigkeit wegen hierher gesetzt — sie könnten in ihrer völligen Allgemeinheit fast an jeder anderen Klagestelle stehen und gleich den dann folgenden z. T. auch von Maria Magdalena gesprochen werden (was nicht selten, aber immer nur da vorkommt, wo das dichterische Auge nicht in der Richtung der Pietà geblickt hat). Diese verrät sich in den Worten kaum und ist auf der Szene sicher nicht sichtbar geworden. Man muß sich vorstellen, daß die Verse während des Herabgleitens des Leichnams gesprochen wurden. Maria hielt (gebeugt stehend vermutlich) nur die Hände fest. Es ist noch die gleiche Szene, wie auf dem Relief der Externsteine — die ἀποκαθήλωσις des Athos-Buches hat den Zug auch.

Um — soweit ich das hier kann — vollständig zu sein, muß ich noch eine Vermutung von Bartsch erwähnen, der das späte Egerer Passionsspiel herausgegeben hat [54]. Danach gehen in diesem Stücke die Klageworte unter dem Kreuze auf ein thüringisches Schauspiel des 13. Jahrhunderts zurück, auf eine Bearbeitung des 14. aber jene nach der Abnahme:

Vers 283 ff.: Bis mir willkomen, lîchnam zart
geboren von jungfraulîcher art,
nun ist mein sorg ein teil gewant,
sît ich dich ruer mit miner hant
und mag begrîfen min kint,
eyâ wie tief dine wunden sint.

Es sind Worte alter Herkunft, die an die »Spiegel«-Verse erinnern, aber auch in viel späteren Schauspielen vorkommen. Der Anfang klingt ganz gleich im Alsfelder Spiel von 1501 [55]. Die Worte mögen wohl aus dem 14. Jahrhundert stammen, aber daß sie aus einem Schauspiel sind, wäre damit noch nicht bewiesen. Wäre dem so, dann freilich könnten wir hier die älteste Darstellung der Pietà auf der Bühne annehmen — immer noch viel später als die Pietà in der Lyrik. Doch dieser ein-

54) Germania III, 1858, S. 267 ff.
55) Bei Froning, S. 808, V. 6703.

zige, vielleicht mögliche Gegenbeweis ist so unsicher, wie das Schweigen der Frankfurter Dirigierrolle beredt ist.

Auf sicheren Boden kommen wir erst mit der Friedberger Dirigierrolle von 1464[56]). Hier ist die Pietà gegeben, und das gleiche gilt von fast allen späteren Stücken, namentlich auch der mittelrheinischen Gruppe, Frankfurt 1493, Alsfeld 1501, Heidelberg 1513[57]). Sie sind die engeren Landsleute berühmter Vesperbilder, die 100 Jahre älter sind. Die Vision des Plastikers hat nun ihren Einzug auf der Bühne gehalten, und nun erklingen zu dem übernommenen Bilde auch die alten Wunschworte, wie die Worte der Erfüllung. Die szenische Anweisung klingt jetzt ganz anders als etwa im St. Gallener Spiele. So im Frankfurter: »Cum depositus fuerit corpus, ponetur in synum Marie, et dicit Maria osculando Christum«. Aber dies noch zu verfolgen, würde über meinen Zweck hinausführen.

Ich wollte die innere Vorgeschichte der Pietà-Szene bis zum Erscheinen in der Plastik untersuchen, einen schöpferischen Vorgang, der uns eine seltene Gattung von Werken, eine von der deutschen Kunst besonders geliebte und reich ausgebeutete, beschert hat. Dieser Vorgang sieht, am Ende der Untersuchung, so aus:

Die Wurzel der Pietà ist lyrisch. Die Plastiker, die sie zuerst verwirklichten (es spricht vieles dafür, daß es Deutsche waren), haben einen dichterischen Traum übersetzt, der, im Worte reifend, dem Sichtbaren jahrhundertelang stetig entgegengewachsen war. Sie haben nicht den Anblick einer Theaterszene abgebildet, sondern (früher als die Bühne) die in Worte gegossene Leidenschaft ursprünglich lyrischer Vorstellungen wahrhaft übersetzt.

Der Prolog der dichterischen Vorgeschichte spielt in frühbyzantinischer Zeit. Mag die verhüllt monodramatische Pathetik des Χριστὸς Πάσχων erst späterer Zeit angehören — die gefühlsreiche Schilderung des Nicodemus-Evangeliums zum mindesten formt die Ahnung der sichtbaren Vision als lyrischen Wunsch der Gottesmutter, als rein seelisches Bild für das innere Auge, darum flüchtig und umrißlos. Das Drama gibt auch die Erfüllung des Wunsches schon in Versen, die zu einer Pietà stimmen könnten. Doch wird noch das Bild von der deklamatorischen Kraft des Wortes in der Tiefe niedergehalten. Kein Zufall, daß die byzantinische Kunst (soviel ich wenigstens weiß) in ihren zahlreichen Elfenbeinarbeiten als äußeren Rahmen der Marienklage überwiegend die symmetrische Gruppe unter dem Krucifixus kennt — sie bleibt σταυροθεοτόκιον. Außerdem liegt sie bei ihr in den drei, auch auf das Abendland vererbten Szenen der ἀποκαθήλωσις, des ἐπιτάφιος θρῆνος und des ἐνταφιασμός.[57a]) Der Gesang der Enkomien, nur durch das Ohr wirkend, kommt der schlummernden Vision noch am nächsten.

Das Abendland beginnt spätestens seit dem 12. Jahrhundert die Entwicklung

56) Bespr. v. Weigand, Haupts Zeitschrift 1849, VII, S. 545—556; s. S. 551.

57) Sämtlich bei Froning.

57a) S. Schäfer, a. a. O. S. 206f.

von neuem. Es ist die Zeit allgemeinen Ausbruches tief. menschlicher Gefühle 57[b]). Zuerst formt wieder die Lyrik das Bild als Wunsch. Im »Planctus ante nescia« dämmert an einer Stelle die Pietà, aber erst als mögliche Zukunft: »Reddite moestissimae«. Soweit dem Hörer Erinnerungen an sichtbar Gegenwärtiges hineinspielten, waren sie gewiß noch eingespannt in die alte johanneische Symmetrik. Ihre räumliche Übersetzung gaben Triumphkreuze wie das Halberstädter. »Mi Johannes, planctum move« sind Worte, mit denen die Sequenz später weitergeführt wurde. Doch der Keim war da, und vielleicht nicht lange nachher schildert die erzählende Dichtung des »Tractatus« die Erfüllung jenes Wunsches, breit auskostend, nur noch anfangs zu bewegt, um die Vorstellung zum räumlichen Bilde gerinnen zu lassen. Die italienische Malerei erfaßt wie die italienische Dichtung der »Meditationes« die Pietà wesentlich [58]) als notwendigen Mittelteil der weiteren Beweinungsgruppe. In Deutschland aber strebt selbst die Dichtung der plastischen Pietà entgegen, indem sie immer deutlicher den Mutterschmerz an der Stelle zwischen Kreuzabnahme und Grablegung isolierend beleuchtet, indem sie gleichsam stillhält, sodaß die Ränder des Plastischen sich heimlich runden können. Der Konstanzer »Spiegel«, der die mittelhochdeutsche »unser vrouwen klage« wohl besonders schön vertritt, danach die mittelniederdeutsche Königsberger Handschrift und endlich Susos »Büchlein von der ewigen Weisheit« verweilen nachdrücklich auf dem herausgehobenen Bilde der schmerzhaften Mutter. Man spürt an der Dichtung selbst, daß für die heraufdämmernde Gruppe der Augenblick der Sichtbarwerdung gekommen ist. Die Worte verhalten bei ihr und erreichen, sie still bestrahlend, die einsame Klarheit der plastischen Vision. Jetzt greift die Plastik zu und hebt das gehärtete Bild an die Oberfläche des Tastbaren herauf, hebt die Verlassene mit dem Toten auf einen Thronsitz, und die Pietà ist geschaffen. Dies geschieht noch durch die erste Generation des 14. Jahrhunderts. Susos Werk und das Koburger Vesperbild könnten gleichzeitig sein.

Das geistliche Schauspiel hat offenbar zunächst noch kein Interesse an der breiten Darstellung, dem »lebenden Bilde« der Pietà. Es unterdrückt daher auch die »Wunsch-Worte« aus der Sequenz, während es die Marienklage unter dem Kreuze ebenso freudig wie das Magdalenenspiel schon früh aufgenommen hat. Es nähert sich, dem Bildner folgend, nur zögernd der Pietà selbst und gibt ihr erst im 15. Jahrhundert eine Stelle, nun auch mit beiden dichterischen Vorformen, den Worten des Wunsches und den Worten der Erfüllung, die hier fast überall nicht neu, sondern ein Nachhall sehr alter Klänge sind.

Die Gestaltung wandert also aus der Seele des Lyrikers durch die Schilderung

---

57[b]) Schon für das frühe Mittelalter betont übrigens Dehio, Gesch. d. deutsch. Kunst I, S. 187, die »Parteinahme des jungen germanischen Christentumes für das Kreuzigungsbild«, das ja schließlich der Wurzelkomplex auch der Pietà ist.

58) Nicht ausschließlich; vgl. Thode, Franz v. Assisi, S. 499.

des Epikers in die Hände des Bildners. Seine Tat ist immer noch eine Neuzeugung, nur entzündet durch eine lange dichterische Vorgeschichte. Erst nachdem sie getan, folgt im Abstande der Regisseur des geistlichen Schauspiels. Der entscheidende Vorgang, den wir hier beobachten, ist die innere Weiterwanderung einer Form aus der Tiefe des Lyrischen an die Vorderfläche des Sichtbaren.

Die plastischen Werke verraten ihre ursprüngliche Herkunft aus dem Worte (und nicht dem Bühnenbilde) deutlich genug. Der Westen, der die dichterische Vorgeschichte am stärksten erlebt hat (in den wenigen böhmischen Marienklagen, die ich kenne, steckt keine Pietà, doch mag dies Zufall sein), der Westen jedenfalls übersetzt das Dichterische in Kompositionen von unerhörter Leidenschaftlichkeit. Es ist der unsichtbare Anprall der Worte, der diese Wellen schickt. Aber der Westen selbst kennt daneben auch die andere Möglichkeit, die Pietà nicht als erregte Szene, als gespenstisch aufpeitschende Zwiesprache zu geben, sondern als stilleres Andachtsbild. Zuweilen trifft man in einer südwestdeutschen Stadt beide Möglichkeiten verwirklicht. So in Mergentheim, wo die Gruppe der Dominikanerkirche die schräge Führung des Leichnams mit dem trostlos herabhängenden Arme zeigt, jene der Pfarrkirche aber die symmetrienahe und achsenstrengere mit der Querlage des Totenkörpers. Und wenn die neuerdings so berühmt gewordene Frankfurter Pietà wirklich einst in Boppard stand, so hatte auch sie am gleichen Orte in dem Vesperbild der Karmeliterkirche [59]) ein Gegenstück von der ruhigeren Auffassung. Der Westen erschöpft sich überhaupt nicht in der Variierung eines Typus, etwa des Koburger, der allerdings sehr stark und erfolgreich war. Die Stücke in Münster und Frankfurt, zu denen neuerdings immer mehr Verwandte auftauchen, haben wieder eine ganz andere Sprache. Das Gemeinsame ist die dichterische Freiheit, die aus der heißen Vorstellung der vergegenwärtigten Szene erwächst. Der Osten, der an der dichterischen Vorgeschichte nicht beteiligt erscheint, kennt auch die dramatische Auffassung der Pietà nicht. [60]) Er ist sicher dafür die Heimat jener durch Versand so häufig verbreiteten Vesperbilder, die einen bestimmten Typus von strengerer Stille und monologischer Auffassung meist nur leicht variieren.

Der Unterschied, der sich hier verrät, ist nicht zufällig. Die Verwandlung der Szene zum Andachtsbilde, die Wahl des Entrückten statt des Vergegenwärtigten, geriet dem Osten leichter, weil die Glut des dichterischen Erlebnisses hier weiter entfernt lag. Die Beweglichkeit der westdeutschen Auffassung ist nicht nur allgemeines Stammgut — sie ist in diesem Falle das Mal der Leidenschaft, das alles von Ursprung Geträumte und Gehörte jenen Werken einbrennt, die es in das Sichtbare zwingen wollen.

---

59) Abgeb. bei Beißel, a. a. O. I, S. 398.

60) Der einzige mir bekannte Fall der westlichen Form auf östlichem Boden ist die Pietà von Leubus in Schlesien. Wie mir Herr Dr. Wiese mitteilt, lebt heute dort noch die Tradition, daß sie aus Süddeutschland stamme, und zwar aus Bamberg. Vielleicht bemerkenswert.

DIE VORKAROLINGISCHE BUCHMALEREI IM LICHTE DER GROSSEN VERÖFFENTLICHUNG DES DEUTSCHEN VEREINS[1]).

VON

ARTHUR HASELOFF.

Das elfte, »Echternach-Gruppe« betitelte Kapitel der großen Veröffentlichung der Vorkarolingischen Miniaturen beginnt mit den Worten: »Der Name dieser Gruppe mag zunächst befremden, da es ein deutsches Kloster ist, nach dem wir die Schule bezeichnen«. Dieser Satz enthält das Bekenntnis des Verfassers, daß die deutsche Klosterkunst wenig, fast nichts mit der vorkarolingischen Buchkunst zu schaffen gehabt hat.

Wenn der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft trotzdem sämtliche Handschriften-Illustrationen und -Ornamente der Völkerwanderungszeit (merowingische, irische, angelsächsische, westgotische, langobardische) in den Bereich seiner Veröffentlichungen einbezogen hat, so ist das nicht aus einem Gefühle völkischer Überhebung und eroberischen Übergreifens auf die Nachbarvölker heraus geschehen — hätte nicht der Krieg uns gelehrt, welchen Verdrehungen unserer Absichten wir ausgesetzt sind, so brauchte das hier nicht gesagt zu werden —, sondern aus der zwingenden Notwendigkeit heraus, die damit gegeben ist, daß die kunstgeschichtlichen Entwicklungsreihen sich nicht hinter nationalen Grenzpfählen abspielen, und daß das Verständnis nicht nur dessen, was vor der karolingischen Zeit, sondern vor allem auch dessen, was in der karolingischen Zeit in Deutschland entstanden ist, die Kenntnis des gesamten vorkarolingischen Materials zur unerläßlichen Voraussetzung hat. Und da gerade auf dem Gebiete der vorkarolingischen Buchmalerei die Forschung im Rückstande war, gesicherte Ergebnisse noch fast ganz fehlten, ist es ein nicht hoch genug einzuschätzendes Verdienst des Vereins, seinen Arbeitsplan so weit ausgedehnt zu haben.

Für die Veröffentlichung ist die der Kunstgeschichte neue Benennung: »Vorkarolingische Miniaturen« gewählt worden in bewußter Umgehung der geläufigeren Bezeichnung als »merowingische«. Der Name »Vorkarolingisch« ist an sich ausschließlich negativen Inhalts, er enthält nicht mehr als eine obere Zeitgrenze, die als zutreffend anerkannt werden kann, soweit der Zeitpunkt der Ausbildung und vielleicht auch der höchsten Blüte der gemeinten Kunstrichtungen in Frage kommt, der aber, namentlich für die irische Kunst, nicht entfernt die zeitliche Umgrenzung

[1]) Deutscher Verein für Kunstwissenschaft. Denkmäler deutscher Kunst. III. Sektion: Malerei. I. Abteilung: Vorkarolingische Miniaturen. Herausgegeben von E. Heinrich Zimmermann. 4 Mappen Groß-Folio mit 341 Lichtdrucktafeln und ein Band Text Groß-Oktav mit 25 Abbildungen. Berlin 1916, im Selbstverlage des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft (E. V.)

ihres Werdens und Vergehens trifft. Mit der gewählten Bezeichnung ist ferner die Klippe umschifft, die in der nationalen Abgrenzung des Themas liegt. Der Verf. betont in der Vorrede richtig, daß auch nicht-germanische Kunstdenkmäler in den Bereich der Aufgabe einbezogen werden mußten. Über die Frage, was zu den germanischen zu rechnen sei, wird man allerdings wohl anderer Ansicht sein müssen als der Verf., der (S. IX) zwischen fränkischen einerseits und insularen und italienischen Handschriften andererseits scheidet, denn wenn wir den Einwand erheben müssen, ob nicht die insularen und italienischen, d. h. zumindestens die angelsächsischen und langobardischen Handschriften mit demselben Rechte zu den germanischen gezählt werden dürften wie die fränkischen, so muß doch auch die Frage aufgeworfen werden, ob wir die Kunst des Frankenreichs schlechtweg als eine germanische bezeichnen dürfen, und ob nicht erst zu beweisen wäre, daß hier ausschließlich die fränkischen Eroberer die Träger der Kunst gewesen sind, ohne daß der keltisch-römischen Urbevölkerung ein mitbestimmender Anteil zuzurechnen wäre. Gerade hier stoßen wir auf einen Streitpunkt, der nicht erst seit heute, d. h. seit dem Weltkrieg, einen Gegensatz zwischen deutscher und französischer Forschung ausmacht, wo jeder noch so geringe Fortschritt, der in der Frage des Einflusses der Rasse auf die Kunstrichtung Gewißheit schafft, um so höher zu bewerten ist. Wenn auch die Entscheidung dieser Fragen keineswegs in den Rahmen des vorliegenden Werks gehört, sondern als das Endziel aller einschlägigen Untersuchungen aufgestellt werden muß, so ist ein Ausgehen von so unklaren Begriffen, wie hier im Vorworte, jedenfalls zu vermeiden.

Die Veröffentlichung müßte also die gesamte Buchkunst vom Ausgange des Altertums bis zur Karolingerzeit im abendländischen Gebiete umfassen; in Wirklichkeit ist aber ihre Aufgabe enger begrenzt gedacht; der Begriff: vorkarolingisch soll mehr bedeuten als einen terminus ante quem (den er ja in Wirklichkeit auch nicht darstellt), er soll die Vorstufe der karolingischen Kunst (einschließlich ihres Nachlebens in und nach der karolingischen Zeit) bedeuten; ihr wird der Begriff einer spätantik-altchristlichen Buchmalerei (S. 38) gegenübergestellt. Diese altchristliche Buchmalerei bildet aber u. E. ihrem Wesen und ihren Werken nach nicht eine in sich abgeschlossene Periode, sondern ihre Erzeugnisse erstrecken sich vom Ausgange des Altertums bis in die karolingische Zeit hinein, und wenn wir noch ins Auge fassen, daß diese »altchristlichen« Bilderhandschriften saec. IV—VIII für die Erklärung des Stils der karolingischen und ottonischen Handschriften von allergrößter Bedeutung sind, so ist ohne weiteres verständlich, warum wir die in der Veröffentlichung getroffene Abgrenzung für eine unglückliche halten. Durch dieses Verfahren sind Handschriften wie Teile des Codex Amiatinus, wie das Evangeliarbruchstück im Corpus Christi-College in Cambridge (Nr. 286), der Ashburnham-Pentateuch in Paris, die Evangelienbücher des Britischen Museums Harley 1775 und Add. 5463 ganz ausgefallen — z. T. sind sie in der Tat überhaupt nicht erwähnt

worden —, und diese hier aufgeführte Auswahl besagt doch zur Genüge, um welche entwicklungsgeschichtlich wichtigen Stücke es sich handelt.

Die, wie gezeigt, ein wenig schiefe Ausrichtung des Arbeitsprogramms, die schon in der gewählten Benennung zum Ausdruck kommt, hat nun ihren tieferen Grund in der Anlehnung an die Paläographie, der auch der Ausdruck »Vorkarolingisch« entnommen ist. Es lag nahe, in der bisherigen Wildnis der merowingischen Handschriften einen Stab und eine Stütze zu suchen und darum an die bahnbrechenden Leistungen eines Traube u. a. anzuknüpfen, die in diesem Wirrsal Ordnung zu schaffen begonnen haben, aber in diesem Falle ist für die Kunstgeschichte mit dem erzielten Gewinn auch ein Verlust zu buchen, denn in dem gleichen Maße, in dem das Paläographische und das dem Paläographischen nahestehende — nennen wir es das — Kalligraphische, vor allem die Verbindung von Schmuck und Schrift in der Initialornamentik in den Vordergrund trat, schob sich das rein Kunstgeschichtliche, das sich in den Bildern, ihrer ikonographischen und stilistischen Entwicklung auslebt, in den Hintergrund, und die Unterdrückung der späten, sog. »altchristlichen« Bilderhandschriften, die freilich in die paläographisch-kalligraphische Entwicklung nicht hineingehören, hat vollends das Bild getrübt, denn vor den großen karolingischen Prachthandschriften müssen wir wieder die Frage der Beziehung zu der altchristlichen Richtung in den Vordergrund schieben.

Das sind Auslassungen, die den Wunsch nach einer Ergänzung der vorkarolingischen Bände wachrufen, die uns aber nicht den Blick dafür trüben sollen, daß hier in der Sammlung des Materials ganz Außerordentliches geboten wird, daß hier zum ersten Male alle Schätze der sog. merowingischen und insularen Buchkunst vor unseren erstaunten Augen ausgebreitet werden. Dank der großen Mittel, die der Verein aufwenden konnte, dank der rein sachgemäßen, von den sonstigen Zufällen und Beschränkungen unabhängig machenden Einteilung der Reisen, die auf das sorgfältigste vorbereitet werden konnten, ist hier ein Material zusammengekommen, das mit gewissen Einschränkungen den Anspruch auf Vollständigkeit erheben kann. Die Beschränkung liegt darin, daß einmal aus den einzelnen Handschriften nur »charakteristische Beispiele« gegeben werden konnten, — wer in den Stoff tiefer eindringt, wird bald merken, daß eben alles menschliche Schaffen nur Stückwerk ist, und daß der Wunsch nach Vollständigkeit sich bald bemerkbar macht, wenn man die Vergleichungen fortführen will —, zum andern, daß immer noch Gelegenheit für eine Nachlese bleibt. Namentlich für die untere Grenze des Vorkarolingischen, wo der Begriff, wie oben schon angedeutet, nicht als ein chronologischer, sondern als ein stilkritischer gefaßt werden muß, bleibt u. E. die Möglichkeit der Erweiterung und Ergänzung. Wir vermissen [2]) z. B. den schönen Stuttgarter Psal-

[2]) Dem Verfasser dieser Zeilen sind durch die Kriegsumstände seine Photographien- und Notizensammlungen nicht zugänglich. Er muß daher hier wie bei allen folgenden Ausführungen von der Benutzung seiner eigenen Materialien und Vorstudien absehen.

ter (Bibl. fol. 12 a, b, c), wir vermissen einige Handschriften, aus denen Bastard Proben gegeben hat, wie
das Evangelienbuch Paris B. N. Lat. 256. Bastard pl. 11 et 12. Delisle, Les collections de Bastard d'Estang. Noyent-le-Rotrou 1885 p. 235 VIIs.;
den Ambrosius Paris B. N. Lat. 1732, pl. 13. Delisle p. 236, VII s.;
den Hieronymus Paris B. N. Lat. 13 347—9, pl. 30. Delisle p. 237, VIII s.;
den Oribasius Paris B. N. Lat. 9332, pl. 39—44, p. 238, VIII—IXs.;
die Collectio canonum von 787, einst in Straßburg, pl. 45—48. Delisle p. 239.

Auch ohne diese Bereicherung ist nun freilich das Material, das vor uns ausgebreitet wird, ein erstaunlich reiches, schier unübersehbares. Der Verf. hat sich bemüht, die ganze Fülle des Materials, deren Reichtum ja freilich insofern eine Täuschung ist, als das erhaltene doch nur einen Bruchteil des einst vorhandenen darstellt, in wenige Schulen aufzuteilen und innerhalb der Schulen in zeitgemäßer Abfolge vorzuführen. Die Begründung für die Zuteilung an die einzelnen Schulen sowie eine Schilderung der Entwicklung in ihnen wird in dem darstellenden Teile des Textbandes gegeben. Alles Beschreibende nebst den sehr knappen — oft zu knappen — bibliographischen Angaben ist in einen besonderen Teil zusammengedrängt. So ergibt sich für das Werk eine Zweiteilung, deren Vorteile einleuchtend sind, die aber auch ihre Gefahren in sich birgt und in der Tat zu allerhand Widersprüchen Anlaß gegeben hat, die sich bei der Benutzung des Buches empfindlich fühlbar machen. Den beiden Teilen — Darstellung und Beschreibung — geht eine Einleitung vorauf, in der die allgemeinen Fragen, die Herkunft der Ornamentik, das Verhältnis zur byzantinischen und orientalischen Kunst, sowie die Beziehungen zum gleichzeitigen Kunstgewerbe zum Gegenstande der Untersuchung gemacht sind.

Z. sagt über den Inhalt seines Textbandes, daß er »nicht den Anspruch erheben kann, etwas Abschließendes zu geben, wohl aber das z. Z. Feststellbare zu bringen, das zur allgemeinen Orientierung notwendig ist«. In diesen Worten ist auf die Klippen hingewiesen, die der Verf. zu umschiffen versucht hat. Daß ein derartiges Werk nicht sofort die abschließende Darstellung geben kann, ist selbstverständlich, aber es scheint uns nicht, daß der Verf. das z. Z. Feststellbare überall mit genügender Schärfe herausgearbeitet hat. Allerdings liegen hier ganz außerordentliche Schwierigkeiten vor, denn die Forschung ist bei einzelnen Hss. auf so viel verschiedenen Wegen mit Benutzung der verfeinerten Methoden der jeweiligen Spezialwissenschaft vorgegangen, daß es gewiß nicht leicht ist, die Ergebnisse in einer synthetischen Darstellung klarzulegen und in Übereinstimmung zu bringen. Aber gerade weil hier verschiedene Disziplinen den gleichen Gegenstand behandeln, hätte u. E. peinlichste Rücksicht auf die Ansichten und Aufstellungen der Nicht-Kunsthistoriker genommen werden müssen, auch auf die Gefahr hin, den Text und namentlich die bibliographischen Hinweise wesentlich anschwellen zu sehen, worauf wir unten des

näheren eingehen werden. Jedoch auch da, wo in engerem Sinne kunstgeschichtliche Fragen behandelt werden, wie in der Einleitung, befriedigt die etwas summarische Art der Beweisführung und Darstellung nicht. Vor allem gilt das von der im Brennpunkt der Wichtigkeit stehenden orientalisch-byzantinischen Frage, zu der Z. eine eigenartige, aber oft schon in der Art der Fragestellung anfechtbare und in den Schlüssen durchaus nicht überzeugende Stellung einnimmt, so daß sich die überaus scharfe Ablehnung seiner Thesen seitens des Hauptvertreters der entgegengesetzten Anschauung nur zu gut versteht. Wenn die Veröffentlichung der vorkarolingischen Buchmalereien sich nicht darauf beschränken wollte, eine Materialsammlung — und zwar von ganz ungewöhnlicher Bedeutung — zu sein und zu bleiben, sondern wenn sie sich darüber hinaus zur Darstellung und Erörterung weit ausgreifender Fragen auswachsen sollte, so mußte auch dem Texte der unbedingt notwendige Umfang und der entsprechende erschöpfende Inhalt gegeben werden.

Die nächstliegenden Aufgaben, die dem Herausgeber gestellt waren, war die Gruppierung seines reichen Materials nach Schulen, sowie die örtliche Festlegung seiner Schulen und die tunlichst genaue Bestimmung der Entstehungszeit der einzelnen Handschriften. Fassen wir diesen letzten Teil der Aufgabe zunächst ins Auge, so zeigt sich, daß die Zahl der festen Anhaltspunkte und der äußeren Hilfsmittel zur Zeitbestimmung sehr gering ist. Es ist erstaunlich, wie wenige Hss. fest datiert oder durch andere Umstände datierbar sind, und von diesen wenigen fest datierbaren Stücken fällt die Mehrzahl erst in späte Zeit: Mitte oder Ende des VIII. Jahrhunderts oder gar noch später. Die Aufgabe der Zeitbestimmung war also eine außerordentlich schwere, die die größten Anforderungen an die Umsicht und Vorsicht des Verf. stellte. Ein Blick in die paläographische Literatur und die schwankenden Daten dort genügt, um auch von dieser Seite her zur größten Vorsicht zu mahnen [3]). Trotzdem hat der Verf. in der nach Schulen geordneten Beschreibung der Handschriften es nicht an einer Bestimmung auf $^1/_3$—$^1/_4$ Jahrhundert, ja auf das Jahrzehnt fehlen lassen. Der Leser erwartet, daß diese genauen Bestimmungen das Ergebnis sorgfältigster Prüfung aller Umstände seien; er wird aber auf das peinlichste überrascht, wenn er bei der Durcharbeitung des Buches gewahr wird, daß der Verf. sich selbst keineswegs durch die gegebenen Daten für gebunden hält, sondern daß er in den beiden oben genannten Hauptabschnitten des Buches, in der Beschreibung der Handschriften und im darstellenden Text, nicht einmal, nicht einigemal, sondern sehr häufig verschiedene Datierungen gibt.

Was wir hier vorbringen, klingt wie eine so unerhörte Beschuldigung, daß wir uns genötigt sehen, sie ausführlich mit Beweisen zu belegen. Dazu sei bemerkt, daß wir Abweichungen, die eine erheblich verschiedene Datierung bedeuten können,

3) Wir bemerken bei dieser Gelegenheit, daß Z.s Datierungen z. B. gegen die von Löw in seinen Studia Palaeographica gegebenen sehr beträchtliche Abweichungen aufweisen.

jedoch nicht müssen, wie drittes Drittel oder zweite Hälfte des VIII. Jahrhunderts, nur teilweise mit aufgenommen haben. Ebenso ist im Auge zu behalten, daß von den fränkischen Handschriften nur ein kleiner Teil im darstellenden Text datiert ist, so daß die Möglichkeit der Vergleichung mit der Datierung in der Beschreibung meist fehlt.

Italienische Handschriften:

Breslau, Univ.-Bibl. Rehdig 169, S. 40: gegen Mitte VIII. Jahrh. — S. 156: um Mitte VIII. Jahrh.;

St. Gallen, Stiftsbibl. 730, S. 41: 1. Hälfte VIII. Jahrh. — S. 151: um 700;

Wien, Hofbibl. lat. 563, S. 42: Mitte VIII. Jahrh. S. 150: ca. 720—30;

Mailand, Ambrosiana F 84 sup., S. 42: bald nach Mitte VIII. Jahrh. — S. 153: gegen Mitte VIII. Jahrh.;

Mailand, Ambrosiana I 101 sup., S. 42: etwas später als die vorhergehende — S. 153: 2. Viertel VIII. Jahrh.;

Mailand, Ambrosiana C. inf. 98, S. 42: wie die vorhergehende — S. 154: um Mitte VIII. Jahrh.;

Rom, Bibl. Vittorio Emanuele 2094, S. 42: noch Ausgang VII. Jahrh. — S. 154 letztes Drittel VII. Jahrh.;

Karlsruhe, Hof- und Landesbibl. Aug. LVII, S. 43: Ausgang VIII. Jahrh. — S. 157: um 780.

Spanische Handschriften:

München, Clm. 6436, S. 44: VII. Jahrh. — S. 161: Mitte VII. Jahrh.;

Barcelona, Bibl. della Cathedrale, Cim., S. 44: Mitte VIII. Jahrh. — S. 162: Anfang VIII. Jahrh.

Schule von Luxeuil:

Würzburg, Univ.-Bibl. Mp. theol. fol. 68, S. 50: gegen Ende VII. Jahrh. — S. 177: um 740.

Schule von Corbie:

Paris, B. N. Lat. 3836, S. 70: 3. Viertel VIII. Jahrh. — S. 195: um 780;

St. Gallen, Stiftsbibl. Cod. 214, S. 68: Mitte VIII. Jahrh. — S. 194: 3. Viertel VIII. Jahrh.;

New York, Mr. Morgans Library, Evangelia, S. 73: nach 725 — S. 188: um 700.

Nordostfränkische Gruppe:

Paris, B. N. Lat. 17 654, S. 78: Ende VII. Jahrh. — S. 212: um 700;

Oxford. Bodl. Libr. Laud. Misc. 126, S. 82: um 760 — S. 218: um 750.

Irische Handschriften:

Dublin, Trinity Coll. A 4, 5, Nr. 57. Book of Durrow S. 95: Anfang VIII. Jahrh. — S. 231: um 700;

Turin, Bibl. Naz. O IV 20, S. 102: Anfang IX. Jahrh. — S. 247: gegen 800;

Dublin, Trinity College Nr. 60. Book of Mulling. S. 103: 3. Viertel VIII. Jahrh. — S. 244: 2. Hälfte VIII. Jahrh.;

Leiden, Univ.-Bibl. Lat. 67, S. 104: gegen Mitte IX. Jahrh. — S. 251: 838;

Dublin, Trinity Coll. 59. Dimma-Evang. S. 104: Ausgang VIII. Jahrh. — S. 245: 2. Hälfte VIII. Jahrh.;

Dublin, Trinity Coll. 56. Garland of Howth. S. 108: 1. Hälfte IX. Jahrh. — S. 252: um 900;

St. Gallen, Stiftsbibl. Nr. 60, S. 108: 1. Hälfte IX. Jahrh. — S. 243: um 800;

Turin, Bibl. Naz. Einzelblatt. S. 108: um 900 — S. 247: um 1000;

Cambridge, St. Johns Coll. C. 9., S. 109: noch X. Jahrh. — S. 253: 2. Hälfte X. Jahrh.;

London, Brit. Mus. Harley 1023, S. 109: vor 1134 — S. 255: Mitte XII. Jahrh.

Nordenglische Gruppe:

Lichfield, Cathedral. Book of St. Chad, S. 118: 715—730 — S. 269: 2. Viertel VIII. Jahrh.;

Berlin, K. Bibl., Hamilton 553, S. 120: 2. Viertel VIII. Jahrh. — S. 272: Mitte VIII. Jahrh.;

Blickling Hall, Marquis of Lothian, S. 120: 3. Viertel VIII. Jahrh. — S. 273: letztes Drittel VIII. Jahrh.

Durham, Cathedral Libr. A. II. 17, S. 124: Anfang VIII. Jahrh. — S. 259: um 725.

Echternach-Gruppe:

Maihingen, Fürstl. Öttingen-Wallersteinsche Bibl. I, 2 (Lat.) 4°. 2., S. 126: 3. Drittel VIII. Jahrh. — S. 279: 3. Viertel VIII. Jahrh.

Canterbury-Schule:

Stockholm, K. Bibl. Codex aureus, S. 133: um 775 — S. 286: 3. Viertel VIII. Jahrh.;

London, Brit. Mus. Cotton Vesp. A. I, S. 133: später als um 775 — S. 289: 3. Viertel VIII. Jahrh.;

London, Brit. Mus. Royal I E VI, S. 134: um 800 oder Anfang IX. Jahrh. — S. 291: 4. Viertel VIII. Jahrh.

Südenglische Gruppe:

St. Petersburg, Kais. Bibl. lat. F. v. I, Nr. 8, S. 145: um 800 — S. 304: ca. 3. Viertel VIII. Jahrh.

In vielen Fällen läßt sich also eine nicht miteinander vereinbare Doppeldatierung der Handschriften nachweisen, in zahlreichen anderen — die Liste ließe sich leicht verlängern — schließt eine weitere die engere Datierung ein. Die Folgen dieser ungleichen und widersprechenden Datierungen werden nun um so ärger, sobald mehrere Handschriften mit verschiedenen Datierungen in ein Abhängigkeitsverhältnis gebracht werden. So wird der Gregor des Britischen Museums (Add. 11 878) auf S. 51 als dem Missale Reg. lat. 317 verwandt bezeichnet: »Pergament

und Tinte deuten gleichfalls in diese Zeit«, und zur Datierung wird angegeben: »später als die Ivrea-Handschrift« (d. i. der Gregor der Bibl. Capitolare Ms. I) und »früher als das Lektionar von Luxeuil«. Nun wird Reg. lat. 317, S. 168 »um 700« die Ivreahandschrift S. 63 »gegen 700«, S. 169 Ende des VII. Jahrhunderts angesetzt, das Lectionar von Luxeuil S. 171 »gegen 700«, Add. 11 878 selbst aber S. 170, »um 750«. Es ergibt sich »um 750« gleiche Zeit wie »um 700«, bzw. später als »gegen 700« und »um 700« und früher als »gegen 700«: ein Rattenkönig von Unmöglichkeiten, über den kein Wort zu verlieren ist.

Ja, wenn derartige Unstimmigkeiten nur ausnahmsweise zu bemerken wären! Aber S. 65 wird als einzige Vorstufe des Pariser Gregor von Tours (Lat. 17 655) die Sammelhandschrift Lat. 12 097 bezeichnet, die selbst (S. 185) in den Anfang des VIII. Jahrhunderts gesetzt wird: also der mögliche, wenn auch ungewöhnliche Fall, daß die Vorstufe nur im jüngeren Beispiel erhalten wäre. S. 63 wird die Abhängigkeit der ersten Seiten des ebengenannten Pariser Gregor von einer Luxeuiler, Vorlage, nämlich der Petersburger Gregor-Handschrift Lat. Q. v. I. N. 14 dargelegt, die selbst in Corbie lag; und daraus wird die ganz richtige Folgerung gezogen, daß der Pariser Gregor nicht früher sein könne als die Petersburger Handschrift, aber für den Pariser Gregor finden wir S. 187 die Ansetzung »um 700«, für die Petersburger Handschrift S. 174 »2. Viertel des VIII. Jahrhunderts«! Und um die Verwirrung voll zu machen, folgt der Satz: »Alle Luxeuiler Codices, die dem St. Petersburger Manuskript vorausgehen, sind also später als der Corbier Gregor. Da die Ivrea-Handschrift gegen 700 geschrieben ist, muß der Gregor dementsprechend später entstanden sein.« Also weil der Pariser Gregor von Tours der Schule von Corbie von der Luxeuiler Schule, d. h. der Petersburger Handschrift abhängig ist, sollen alle älteren Handschriften der Schule von Luxeuil später sein als der Pariser Gregor!! Hat der Verf. das Gegenteil gemeint von dem, was er niedergeschrieben hat (die Annahme eines Druckfehlers reicht zur Aufklärung nicht aus), und soll der Schlußsatz bedeuten, daß die datierbare Handschrift der Schule von Luxeuil, der Ivrea-Codex, den Zeitpunkt abgeben muß, nach dem die Petersburger Handschrift — und der Pariser Gregor — entstanden sein müssen? Damit läßt sich allenfalls die Datierung des Ivrea-Codex »Ende des VII. Jahrh.s« oder »gegen 700« (S. 169 und 63) und des Gregor »um 700« (S. 187) vereinen, aber nie die der Petersburger Handschrift ins 2. Viertel des VIII. Jahrhunderts. Es bleibt ein Rätsel, wie der Verf. sich die Dinge gedacht hat — oder hat er die Datierungsfrage überhaupt nicht einheitlich durchdacht und nur von Fall zu Fall Annäherungsdaten aufgestellt?

Für den Mangel der Empfindung für die peinlichen Folgen solches Schwankens in der Datierung seien nur noch zwei Beispiele angeführt. S. 133 wird das Trierer Evangeliar um 775 angesetzt, in die gleiche Zeit der Stockholmer Codex aureus, nur wenig später entstanden sei der Londoner Psalter (Cotton Vesp. A. 1), der aber S. 289 dem 3. Viertel des VIII. Jahrhunderts zugewiesen wird: möglich

ist das Verhältnis nur, wenn man für die beiden erstgenannten Handschriften das S. 286 für den Codex aureus wenigstens wahlweise gebotene Datum 3. Viertel des VIII. Jahrhunderts annimmt. Ähnlich steht es um den Barberini-Codex der südenglischen Schule, der S. 142 in das letzte Drittel des VIII. Jahrhunderts datiert wird; wenig später sei das Evangeliar in Maeseyck entstanden, das aber nach S. 303 um 770 geschrieben sein soll. Nun wäre ja zwischen 766 und 770 Spielraum für das »später«, aber gewiß wird doch niemand solche Art der Ansetzung verteidigen wollen, bei der Vorstellungen über das Altersverhältnis erweckt werden, die mit dem rechenbar festzustellenden nur allenfalls zu vereinbaren sind [4]).

Die Schwäche und Unbeständigkeit in der Datierung der Handschriften, die wir hier aufgedeckt haben, ist außerordentlich beklagenswert und erschüttert das Vertrauen zu allen Abfolgen und Abhängigkeitsverhältnissen, die der Verf. aufstellt. Man weiß nicht, wie man den Übelstand erklären soll, aus einem Mangel an Verantwortungsgefühl oder einem Mangel an Vorstellungskraft? Der nächstliegende Gedanke, anzunehmen, daß die Doppeldatierungen zu verschiedenen Zeiten der Ausarbeitung entstanden sein könnten, ist nicht haltbar, da ja gerade in der ausführlichen Darstellung ganz unbegreifliche Widersprüche stehen geblieben sind. Und wenn die — darauf folgende — Beschreibung einem älteren Zeitpunkt der Vorarbeiten angehört, so hätten doch zumindestens beim Korrekturenlesen die Widersprüche entdeckt werden müssen und die schlimmsten Fehler vermieden werden können. So liegt doch wahrlich die Gefahr vor, daß das Werk und seine Methode zur Zielscheibe böswilliger Kritik werden. Gerade in einem Zeitpunkte, wo unsere Wissenschaft und Wissenschaftlichkeit so schweren Angriffen ausgesetzt sind, scheint es uns ein Gebot der Stunde, schonungslos derartige Mißgriffe aufzudecken, die doch wahrlich leicht zu vermeiden gewesen wären.

Wir meinen damit gewiß nicht, daß die Aufgabe, die Zimmermann gestellt war, eine leichte war, und sind gewiß nicht der Ansicht, daß es unbedingt möglich gewesen sein müßte, zu genauen, einwandfreien Datierungen zu kommen. Im Gegenteil, es ist sogar durchaus nicht ausgeschlossen, daß bei so lückenhaftem, vom Zufall der Erhaltung abhängigem Material die Forschung auf verschiedenen Wegen zu widersprechenden Ergebnissen gelangen kann. Niemand würde dem Verf. daraus einen Vorwurf machen dürfen, wenn er nur die Dinge mit genügender Offenheit dargestellt hätte.

Um nun aber diese Kritik aus dem Gebiete des Negativen herauszuführen und etwas Positives zu bieten, das die Anschaulichkeit des Zeitverhältnisses der Schulen und Handschriften heben und die Wichtigkeit der genauen Zeitbestimmung

[4]) Bezeichnend für die ungenaue Art der Datierung ist folgendes: der Petersburger Fortunatkodex kann, da er von der Hand des Schreibers eine Inschrift Abt Angilberts (790—814) enthält, »sicherlich nicht früher« entstanden sein, wie es S. 200 ganz richtig heißt; er muß aber nicht zwischen 790 und 814 geschrieben sein, wie auf S. 72 zu lesen ist!

I. Zeitabschnitt 500—700.

Italienische u. spanische Handschriften	Lyon u. Südfrankreich	Luxeuil	Corbie und Umkreis	Nordostfränkische Gruppe	Fleury und Handschriften des a-Typ
517. Verona Bibl. Cap. 38 (36) Sulpicius Severus.					
VII. Jh. Paris n. a. l. 1592. Hilarius.					
(oder M) München, Clm. 6436. Pauli epistolae.	M. Köln, Dombibl. 212. Coll. canonum.				
M. Paris lat. 10 593. Basilii homiliae	M. München Clm. 22 501. Breviarium Alarici.				
2/2. Würzburg, U. B. theol. l. fol. 68. Burkard-Evang.	2/2. Lyon Stadtb. 443 (372). Origenes.				
	2/2. Lyon Stadtb. 604 (521). Augustinus.				
		669. Mr. Morgans Library. Augustinus.			
u. 675. München, Clm. 6224. oder 2/2. Valerianus Evang.					
3/3. Rom, Bibl. Vitt. Em. 2094 oder noch E. Augustinus.		u. 680. Paris B. N. Lat. 11 641. od. 3/3. (nebst Genf I. 16 u. Petersb.) Augustinus.	3/3. Cambrai Stadtb. 684 (624). I Gregor v. Tours.		
			3/3. London, B.M. Burney 340. Origenes.		
E. Paris B. N. Lat. 2769. Eucherius.		E. Ivrea, Bibl. cap. 1. od. g. 700. Gregor.		E. VII. Paris B. N. Lat. 17 654. od. u. 700. Gregor v. Tours.	
		g. 700. Paris B. N. Lat. 9427. Lectionar.	g. 700. Mr. Morgans Libr. Gregor.		
		g. E. Würzburg, U. B. th. f. 68. od. u. 740. Canonestafeln.			
u. 700. St. Gallen, Stiftsb. 730. od. 1/2 VIII. Leges.	E. Berlin K. B. Philipps 1745. od. A. VIII. Canones.	u. 700. Verona, B. cap. 40 (38). Gregor.	u. 700. Paris, B. N. Lat. 17 655. Gregor v. Tours		
		u. 700. Rom, Vat. Reg. lat. 317. Sakramentar.	Petersb. K. B. Lat. Q. v. I. N. 13. Hieronymus.		
			Petersb. Lat. F. v. I N. 2. Reg. S. Basilii.		
			u. 700. Mr. Morgans Libr. od. n. 725. IV. Evang.		
			u. 700. Brüssel, K. B. 9850—2. Vitae Patrum.		

II. Zeitabschnitt 700—750.

Italienische u. spanische Handschriften	Luxeuil	Fleury	Corbie	Nordostfränkische Gruppe	Handschriften des a-Typ
A. VIII. Barcelona, Dombibl. od. M. VIII. · Gregor.			A. VIII. Paris B. N. Lat. Coll. canonum. [12097.		
			Chartres Stadtb. 40 (2). Gregor.		
	(715?) Paris B. N. Lat. 10910. Fredegar.		(715?) Paris B. N. Lat. 10910. Fredegar.		
1./3. Verona Kapitelb. XV (13). Gaius.			1./3. Petersb. K. B. Q. v. I Patres. [N. 7—9.		
720—30. Wien, Hofbibl. 563. od. M. Excerpta.					
1/2. Rom, Vat. lat. 5757. Augustinus.					
				u. 725. Gotha H. B. m. I. 75. Victurius.	
				u. 725. Paris B. N. Lat. 2706. Augustinus.	
2./4. od. Mailand, Ambros. I nach M. Canon. [101 sup.	2./4. Petersb., K. B. Lat. Q. v. Gregor. [I. N. 14.		2./4. Paris B. N. n. a. lat. 1740. Fragm. vet. t.		
	2./4. Valenciennes Stadtb. 495 Eusebius. [(455)		2./4. Rom, Vat. Reg. lat. 257. Sakramentar.		
	2./4. Paris B. N. Lat. 14086. od. g. M. Patres.		2./4. Cambrai, Stadtb. 684 II Gregor v. Tours. [(624).		
	2./4. Paris B. N. Lat. 2739. Patres.		744. Epinal Stadtb. 68. Opusc. Hieronymi.		
	2./3. Wolfenbüttel. Weiss. Augustin. [99.	u. 740. Bern Stadtbibl. 219. Hieronymus.	2./3. Petersb. F. v. I N. 11. Einzelbl.		
	2./3. London B. M. Add. Augustin. [29972.		g. 750. Rom. Vallic B. 62. Justus Urg.	g. 750. Paris B. N. Lat. 2110. Eugippius.	
g. M. Breslau, U. B. Rehdig od. M. Evang. [169.	u. 750. London B. M. Add. Gregor. [11878.	751—4. Autun Stadtb. 3. Evang.	M. od. St. Gallen Stiftsb. 214. 3./4. Gregor.	u. 750. Rom Vat. Reg. lat. 316. Sacr. Gelas.	
u. 750. Mailand, Ambr. B. 159 (747) Gregor. [sup.	u. 750. Fulda Landesb. Bon. 2. Patres.		M. Petersb. K. B. O. v. I N. 2. Markus-Fragm.	u. 750 Oxford. Bodl. L. Land. od. 760 Augustin. [Misc. 126.	
g. M. od. Mailand, Ambros. F. n. M. Vitae. [84 sup.	u. 750. Würzburg. U. B. th. Augustin. [f. 64a.			M. Montpellier Stadtb. 3. Evang.	
u. M. od. Mailand, Ambros. C. n. M. Homiliae. [inf. 98.					

Italien. Handschriften	Luxeuil	Fleury	Corbie	Nordostfränk. Gruppe	Handschr. des a-Typ	St. Gallen 731 u. d. Sakramentar v. Gellone.
M. Rom Vitt. Em. 2107. Eucherius.						
Rom Vat. lat. 3835/36. Homiliae.						
Rom Vat. Reg. lat. 9. Pauli ep.	u. 760. Wien Hofb. Lat. Einzelbl. [675 u. 1290.	u. 760. Paris B. N. n. a. l. Homiliae. [1598/9.	u. 760. Paris B. N. Lat. 12190. Augustinus.		u. 760. Laon Stadtb. 137. Paulus Orosius.	
3./4. Wien Hofb. Lat. 181. Aethicus.			3./4. Cambridge C. C. Coll. 193. Ambrosius.		u. 760. London B. M. Add. Gregor. [31031.	
u. 770. Rom Pal. lat. 277.			3./4. od. u. 780. Paris B. N. Lat. 3836. Coll. can.		760—770. Laon Stadtb. Isidor. [423	
			3./4. Köln Domb. 98. Isidor.			
			3./4. Paris B. N. Lat. 13028. Isidor.			
3./3. Verona Kap. B. 55 Isidor. [(53).	3./3. od. u. 775. St. Gallen Stiftsb. [188. Maximus Taurin.		3./4. Berlin K. B. theol. l. f. 354. Gregor.			
	3./3. od. u. 775. Cambridge C. C. [Coll. 304. Juvencus.		3./4. München Clm. 6278. Gregor.			
			u. 770. Paris B. N. n. a. l. 1619. Oribasi synopsis.		u. 770. Paris B. N. Lat. Augustin. [12168.	
			u. 770. Petersb. K. B. F. v. I Ambrosius. [N. 6.	u. 775. Paris B. N. L. Cassiodor. [12241.	u. 770—80. Cambridge Origines. [C.C. Coll. 334.	
			u. 770. Rom Vat. Pal. l. 493. (z. T. M. 8) Miss. Gallicanum.			u. 780. Paris B. N. Lat. 12048. Sakr. v. Gellone.
			770—80. London B. M. Add. Gregor. [24143.			
u. 780 od. Karlsruhe Hofb. E 8. Isidorus. [Aug. 57.			u. 775 Cambrai Stadtb. 937 (836) Isidor.			
			u. 780. Boulogne Stadtb. 42 (47) Hieronymus.	g. 800. Oxford Bodl. L. E. Evang. [Douce 176.		u. 793. St. Gallen Stiftsb. 731. Leges.
E. Verona Kap. B. 62 (60). Hieronymus.			u. 780. Brüssel K. B. 2493. Coll. canonum.	785—819. Köln Domb. 67. Augustinus.		
E. Novara, Kap. B. 84 Coll. canonum. [(54).			u. 780. Paris B. N. Lat. 2824. Patres.			
vor 800. Mailand, Trivulzi Julianus. [688.			u. 800. Paris B. N. Lat. 11627. Hieronymus.			
			u. 800. Paris B. N. Lat. 12155. Hieronymus.			
			790—814. Petersburg K. B. F. v. XIV N. 1. Fortunat.			E. VIII. Cambrai Stadtb. 300. Augustinus.
			u. 800. Paris B. N. Lat. 11681. Beda.			
			u. 800. Berlin K. B. Ham. 132. Canones.			

Irische und englische Hss. um 700 — um 800.

Irische Handschriften.	Lindisfarne-Gruppe.	Echternach-Gruppe.	Canterbury-Schule.	Südengl. Gruppe.	Spätere angels. u. kontin. Hss. unter engl. Einfluß.
u. 700. Dublin Trin. Coll. A. 4. 5 (57).	u. 700. Florenz Laurent. Bibel. [Amiat. 1.				
od. A VIII. Book of Durrow.					
A VIII. Dublin Trin. Coll. A Book of Kells. [I 6 N. 58.	A VIII. London B. M. Cott. od. 710—20. [Nero D. IV Evang.				
	A VIII. Durham Kath. B. od. 725. Evang. [A. II 17.				
	715—30. Lichfield Kath. od. 2./4. Book of St. Chad.	2./4. Cambridge C. C. Coll. Evang. [197.			
M. od. St. Gallen Stiftsb. 750—60. Evang. [N. 51.	2./4. od. Berlin K. B. Ham. M. Salaberga Psalter. [553.	London B. M. Cott. Evang. [Otho C. V.			
M. St. Gallen Stiftsb. N. 1395. Einzelbl.	M. od. Durham Kath. B. II 30. n. M. Cassiodor.	M. Paris B. N. Lat. 9389. Evang.			
2./2. Dublin Trin. Coll. 59. oder E. Dimma Evang.					
2./2. VIII. Dublin Trin. Coll. 60. od. 3./4. Book of Mulling.					
3./3. od. Fulda, L. B. Bonif. 3.	3./4. od. 3./3. Blickling Hall. Psalter.	3./4. od. Maihingen F. B. I. 2. 3./3 Evang. [L. 4° 2.	u. 775. Stockholm K. B. od. 3./4. Codex aureus.	u. 770 Wien Hofbibl. 1224. od. 770—80. Cuthbercht Evg.	3./4. VIII. Durham Kath. A. Evang.-Fragm. [II 16.
g. 800. Cadmag-Evang.					
	3./3. Köln Domb. 213. Coll. can.	u. 775. Trier Domschatz 61. Evang.	3./4. London B. M. Cott. Psalter. [Vesp. A I.	2./2. Rom Vat. Barb. lat. 570. od. 3./3. Evang.	u. 780. Autun Stadtb. 4. Evang.
	3./3. London B. M. Royal Evang. [1 B. 7.			u. 770. Maeseyck Kirchen-Evang. [schatz.	
g. 800. od. Turin B. N. O. IV 20. A IX. Fragm.			4./4. London B. M. Royal I u. 800. Evang. [E 6.	3./4. od. Petersb. K. B. Lat. u. 800. Evang. [F. v. I Nr. 8.	
u. 800. St. Gallen Stiftsb. Einzelbl. [1395.			g. 800. London B. M. Cott. Beda. [Tib. C II.		u. 800. Hereford Kath. B. Evang. [P. I. 2.
u. 800. Oxford Bodl. L. Auct. Mc Regol-Evang. [D. 2. 19.			u. 800. Paris B. N. Lat. 281 Evang. [u. 298.		E. Cambrai Stadtb. 470 (441). Komm. zu Job.
u. 800 od. St. Gallen Stiftsb. 1./2. IX. Evang. [60.					u. 800. Petersb. K. B. Q. v. Beda. [I Nr. 18.
807. Dublin Prof. Gwynn. Evang.		A. IX. Paris B. N. lat. 9525 Hieronymus.	1./3. IX. Cambridge Univ. B. A IX. Book of Cerne. [L. I. 10.		A IX. Petersb. K. B. Q v. XIV Paulinus v. Nola. [Nr. 1.
A IX. St. Gallen Stiftsb. 904. Priscian.					
u. 800. Paris B. N. n. a. l. 1587. Evang.					
u. 800. Würzburg U. B. theol. Paulusbriefe. [f. 69.					

ins rechte Licht setzen soll, versuchen wir S. 173 bis 176 auf Grund der Zimmermannschen Datierungen eine vergleichende Übersichtstafel aufzustellen. Bei Doppeldatierungen Z.'s, die als solche vermerkt sind, ist immer die ältere der Einordnung zugrunde gelegt. Der Nutzen der Tabellen besteht u. E. vor allem darin, daß sie, soweit wir aus dem erhaltenen Material darüber Kunde haben, eine augenfällige Übersicht über das Auftreten und Erlöschen der Buchmalerei in den einzelnen Schulen geben und die Möglichkeiten der wechselseitigen Beeinflussung klarstellen.

Ein Blick in die Tabellen belehrt darüber, daß die »vorkarolingische« Entwicklung, so wie Z. den Begriff gefaßt hat, etwa Mitte des VII. Jahrhunderts in Italien und Südfrankreich einsetzt, daß sie sich aber schon wenige Jahrzehnte später weiter nach Norden verpflanzt, wo auch im VIII. Jahrhundert noch neue Schulen entstehen. Die insulare Buchmalerei, und zwar sowohl die irische wie die englische, setzt dagegen nach Z. erst um 700 ein und mehr als ein halbes Jahrhundert später folgen erst die südenglischen Schulen, so daß im Laufe von fünf Menschenaltern alle Zweige der Entwicklung erblühen und absterben (wenigstens wenn wir das lange Nachleben der irischen Malerei außer acht lassen). Wenn nun auch die zeitliche Abgrenzung der einzelnen Schulen namentlich nach der Seite ihres Ursprungs hin zum Teil noch völlig unsicher ist, so scheint doch soviel gewiß, daß festländische und insulare Schulen zunächst unabhängig von einander sind. Erst nach Mitte des VIII. Jahrhunderts findet eine Durchdringung statt: auf dem Festlande breitet sich insularer Einfluß aus, so daß auch die bisherige Eigenart teilweise und zeitweise in völlige Abhängigkeit verwandelt wird.

Wir können das Bedauern nicht unterdrücken, daß Z. die Gruppierung der Schulen und ihr Verhältnis zueinander nicht in hinreichend klarer Weise herausgearbeitet hat. In seinem darstellenden Teil scheidet er 13 Schulen oder Gruppen, deren Zahl sich im beschreibenden auf 16 erhöht (!). Diese 13 oder 16 Schulen oder Gruppen (oft von ganz wenig Handschriften — Z. nennt sie »wilde« —) sind nun keineswegs Verzweigungen eines Stammes, sondern sie verteilen sich auf die Hauptäste des Baumes; die ungerechtfertigte Nebenordnung muß dem Fernerstehenden den Blick verwirren, um so mehr, als die Benennungen der Schulen oder Gruppen obendrein nach ganz verschiedenen Gesichtspunkten gewählt sind: nach Ländern, Provinzen, Klöstern, aber auch paläographischen Eigentümlichkeiten. Nun ist es bei den eigentümlichen Wechselbeziehungen der Schulen freilich nicht leicht, sie übersichtlich nach Art einer Verwandtschaftstafel anzuordnen, aber zumindestens hätten die beiden grundverschiedenen Stämme, die Schulen der Mittelmeerländer und ihres Hinterlandes, von den Inselschulen Irland-Englands und ihren festländischen Ausstrahlungen geschieden werden müssen.

Der Versuch der Aufteilung des ganzen Materials auf eine bestimmte Anzahl von Schulen ist das Neue und ein nicht zu unterschätzendes Verdienst Z.'s. Wer die bisherige Literatur kennt und wer von der Unsicherheit, die auch auf paläo-

graphischem Gebiete bis jetzt herrschte, eine Vorstellung besitzt, wird allein ermessen können, was die neue Einteilung bedeutet. Es ist darum vielleicht unrecht, mit dem Verf. darüber zu rechten, ob es angebracht war, so weit zu gehen, alles Material auf bestimmte Lokalschulen verteilen zu wollen. Wir werden gleich sehen, daß die Rechnung nicht ganz aufgegangen ist, und daß manches Stück an Stellen hat hineingestopft werden müssen, wo es auch nach Z.'s Zugeständnis nicht hinpaßt, andererseits wird sich zeigen, wie auch der Verf. selbst an seiner eigenen Einteilung immer wieder zweifelt und sie selbst mehr als einmal in Frage stellt: wir erkennen den Mut des Verf.'s gern an, hätten freilich gern etwas größere Vorsicht walten sehen, da es bekanntlich sehr schwer ist, einmal gegebene Einteilungen, zumal wenn sie an bestimmte Ortsnamen anknüpfen, wieder auszumerzen. Und diese größere Zurückhaltung wäre vielleicht um so mehr am Platze gewesen, da der Verf. sich ja bewußt war, nicht »etwas Abschließendes« geben zu können, sondern nur »das z. Z. Feststellbare« bringen zu wollen. Bei der Besprechung der einzelnen Schulen werden wir im folgenden unsere Einwände im einzelnen vorbringen.

»Italienische Handschriften« hat Z. das erste Kapitel des darstellenden Teils betitelt. Z. sucht den Eindruck zu erwecken, daß die vorkarolingische Buchmalerei in Italien durchweg auf einer sehr tiefen Stufe gestanden habe: »sie haben für unseren Zweck fast keinen selbständigen Wert«; etwa seit Mitte des VII. Jahrhunderts seien in den italienischen Klöstern nur Handschriften entstanden, die weder der Zahl noch der Sorgfalt der Herstellung nach es mit den französischen hätten aufnehmen können. Auch ihr entwicklungsgeschichtlicher Wert wird insofern eingeschränkt, als es heißt, sie wären nur von Belang, weil sie gewisse Anfangsstufen aufwiesen, »die in Frankreich nicht vertreten sind«, und diesem abschätzigen Urteil wird dann noch eine besondere Spitze gegeben mit der Bemerkung, »daß das Figurenbild aus dem Motivenschatz der italienischen Handschriftendekoration ausscheide« [5]). Nun treffen diese Sätze allenfalls auf das von Z. vorgeführte Material zu, aber gibt diese Auslese ein richtiges Bild? Und selbst wenn es kein weiteres Material gäbe, ließe sich diese Anschauung mit dem, was wir sonst von der entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung der Kunst in Italien und ihrer Vermittlerrolle wissen, vereinigen? Stimmen dazu die Nachrichten über Erwerb von Handschriften [6]) und Bildern in Italien, wie sie uns Beda überliefert hat, um ein berühmtes Beispiel herauszugreifen?

5) Z. ist mit der Ausschaltung der Figurenbilder so weit gegangen, daß er selbst die Psalterillustrationen des Cod. I der Kapitelbibliothek in Verona beiseite gelassen hat. Z. scheint sie, weil »später eingefügt«, übergangen zu haben. (Vgl. seine Ausführungen im Dritten Bericht über die Denkmäler deutscher Kunst. Berlin 1914. S. 65.) Daß diese Illustrationen Zufügungen sind, hat aber schon ihr Herausgeber, Goldschmidt, nachgewiesen, der trotzdem, gestützt von der paläographischen Autorität Traubes, die Bilder mit den Beischriften dem 7.—8. Jahrh. zugewiesen hat (Repert. f. Kunstwiss. XXIII, 1900, S. 266), eine Datierung, gegen die Z. keinen Beweis vorgebracht hat.

6) Die Nachrichten, in denen Rom die Bezugsquelle ist, sind zusammengestellt bei Hörle, Frühmittelalt. Mönchs- u. Klerikerbildung in Italien. Freiburg i. Br., 1914. S. 33 f.

Nun hat Z. diesen Einwänden vorbeugen wollen und die Behauptung aufgestellt, daß es sich bei den Bücherankäufen »wohl häufig« um ältere, nicht um gleichzeitige Handschriften gehandelt habe. Zugegeben, daß Italien eine besondere Bedeutung für die Vermittlung toter Vorlagen gehabt hat, sollte es aber nicht auch eine lebende Quelle künstlerischer Befruchtung gewesen sein? Die Möglichkeit eines Einflusses auf die karolingische Entwicklung hat Z. im »Dritten Bericht über die Denkmäler deutscher Kunst« S. 67 scharf bestritten. Beruhen Aufstellungen, wie sie Swarzenski [7]) gegeben hat, auf deren Möglichkeit auch Ref. [8]) mehrfach hingewiesen hat, ganz auf trügerischem Grunde? Nach Z.s Anschauung hat Italien freilich eine blühende Buchkunst in »altchristlicher« Zeit gehabt, aber nichts davon in die vorkarolingische hinübergerettet.

Auf diesen Gegensatz des Altchristlichen und des Vorkarolingischen sind wir schon einmal zu sprechen gekommen und haben dort bereits behauptet, daß es sich hier nicht um reinlich zu scheidende, in zeitlicher Folge abgelagerte Schichten handle, sondern daß beides nebeneinander hergehe. Z. hat sich über die von ihm angenommene Zeitgrenze (Mitte des VII. Jahrhunderts oder früher), nicht deutlich ausgesprochen, rechnet aber selbstverständlich die für Cassiodor geschriebenen Hss. noch zur altchristlichen Blütezeit. Das Evangeliar im Corpus Christi-College (Nr. 286) und die anderen einschlägigen Handschriften müßten dann noch vor dem Absterben der altchristlichen Malerei entstanden sein. Die Zeitgrenze würde mit dem furchtbaren Zusammenbruch der italienischen Kultur im VI. Jahrhundert zusammenfallen. Indessen, so gewaltig diese Katastrophe war und so verheerend ihre Rückwirkung auf die Kunst, so wäre es u. E. doch verfehlt, von einem völligen Auslöschen aller Überlieferung zu sprechen. Wir müssen gestehen, daß die Beweisstücke für das Nachleben der alten Kunst außerordentlich spärlich sind, aber Z. selbst gibt in den beiden von ihm abgebildeten Arkadenbogen aus Paris Lat. 10 593 und 2769 aus Mitte und Ende des VII. Jahrhunderts schlagende Beispiele, deren Bedeutung er nicht gewürdigt hat; dagegen übergeht er die Kanontafeln des in diesem Zusammenhange überaus wichtigen Evangeliars des Atto (aus S. Vincenzo al Volturno, 739—760? Brit. Mus. Add. 5463). Ob Z. in ihm bereits eine karolingische Handschrift sieht? Aber zwischen dem Altchristlichen und diesem Codex steht u. E. noch ein Blatt, das unbedingt das Fortbestehen der lebenden Überlieferung zu beweisen scheint: das Maiestasbild des Codex Amiatinus — wir kommen darauf zurück —, das Z. unter den Erzeugnissen der Lindisfarnegruppe bespricht, das doch aber vom irischen und angloirischen Stilgefühl ebenso weit abliegt, wie es dem altchristlichen — oder karolingischen — nahesteht. Und dahinter taucht

---

7) Die Regensburger Buchmalerei des X. u. XI. Jahrh. Leipzig 1901.

8) Sauerland und Haseloff, Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier. Trier 1901. S. 139 f. Vgl. auch Götting. gel. Anzeigen 1903, S. 881 f.; L'Arte X, 471; Grüneisen, S. Mari. Antique Rom 1911, S. 260, n. 5.

die Frage auf, sind denn die Vorlagen, die in der südenglischen und der Echternacher Schule der 2. Hälfte des VIII. Jahrhunderts nachgeahmt werden, wirklich »östlich« und nicht etwa italienisch?

Um nicht mißverstanden zu werden, wollen wir gleich hinzusetzen, daß wir hier italienisch und östlich nicht als Gegensätze aufgefaßt wissen wollen, sondern daß wir im Gegenteil mit der Möglichkeit des Bestehens einer der Ableitung nach »östlichen«, aber auf italienischem Boden eingebürgerten Schule rechnen [9]). Denn der großen Katastrophe des VI. Jahrhunderts, von der die Rede war, folgt die Gräzisierung Süditaliens, das Vordringen des Griechen- und Orientalentums bis Rom, die lange Reihe der Griechen und Orientalen auf dem päpstlichen Stuhl, und es ist, wenn überhaupt, so für diesen Zeitabschnitt ganz unmöglich, das zwischen Langobarden und Griechen geteilte Italien als einheitlichen Begriff zu fassen. Nun kennen wir zur Stunde die künstlerische Auswirkung des Griechentums besser aus den monumentalen Werken, aus Mosaiken und Wandmalereien, als aus der Buchkunst. Ob aus den süditalischen und dem griechischen Skriptorium in Rom [10]) Prachthandschriften hervorgingen und wie sie aussahen, ist uns unbekannt; auf jeden Fall werden wir damit zu rechnen haben, daß sie — wie Z. es von den östlichen Schulen sagt (S. 128) — die »antike Überlieferung« fortführten, worein wir hier all das Neue, das die christliche Kunst des Ostens geschaffen hatte, einrechnen wollen. So mag es sein, daß da, wo wir ein Nachleben der altchristlichen Kunst zu beobachten glauben, diese süditalische Strömung daran beteiligt ist. Wie dem auch sei, an der Tatsache, daß es ein solches Nachleben gegeben hat, ist u. E. nicht zu zweifeln.

Hinter dem Gegensatz des Altchristlichen und des Vorkarolingischen steht nun der Gegensatz einer der großen Malerei verwandten Buchkunst und einer kalligraphischen, durchaus eigenständigen Dekoration. Nun sollen nach Z. auch in dieser Hinsicht die italienischen Handschriften unergiebig sein, und doch müssen wir nach seinen eigenen Ausführungen bisher in Italien die Wurzel des neuen Buchschmucks suchen. Wenigstens finden wir — von der orientalischen Frage zunächst ganz abgesehen — die ersten großen und verzierten Initialen in spätantik-altchristlichen Handschriften vom Rom-Berliner Vergil angefangen. Z. geht an diesen Dingen schnell vorbei (vgl. S. 3 der Einleitung), ohne das Material einer eindringenden Charakterisierung zu würdigen und ohne nach Vollständigkeit zu streben. Wir möchten hier seiner Initialen wegen wenigstens noch das sogenannte Evangelienbuch des hl. Marcus in Cividale (z. T. in Prag und Venedig) erwähnen. Es wäre u. E. durch-

9) Das Richtige hat schon Courajod (Leçons I, S. 266) getroffen: »il faut comprendre que c'étaient des artistes imbus déjà des principes byzantins qui furent envoyés en Angleterre sous le nom de Romains.«

10) In Rom geschriebene griechische Handschriften des 8. und 9. Jahrhs. stellt Hörle (a. a. O. S. 29 f.) zusammen. Z. erwähnt nur den »um 800 in Italien geschriebenen« Vat. graec. 1666, der aber von einem Lateiner geschrieben sei und dessen Initialen Battifol als »ungriechisch und spezifisch italienisch« bezeichne. Z. erwähnt eine Ähnlichkeit mit dem Kölner Cod. 212 (Mitte 7. Jahrh.!), ohne aber näher darauf einzugehen.

aus der Mühe wert gewesen, eine Zusammenstellung der Initialen der vor-vorkarolingischen Periode zu geben, die in ihrer Vereinigung überraschen würden; zumindestens würde sich zeigen, wie weit das Gerüst der Initialen vorgebildet ist, das in der folgenden Zeit mit dem reichen Schmuck belastet werden soll. Die einzige Abbildung, die Z. gibt, das Q des vatikanischen Vergil, zeigt doch schon eine Ausprägung, bei der man sich unwillkürlich immer wieder fragt, ob die Fischform schon vorhanden ist oder nicht (so auch Z. S. 5 u. S. 10).

Worin besteht nun der Gegensatz der vorkarolingischen zu den spätantik-altchristlichen Initialen? Nach Z. (S. 3) darin, daß man seit gegen Mitte des VII. Jahrhunderts »dem bisher aus abstrakten Motiven zusammengesetzten Initialstamme zoomorphe Elemente« angliederte. Nun möchten wir zunächst Bedenken äußern, ob man »abstrakt« als Gegensatz zu »zoomorph« hinstellen darf. An dieser Stelle soll das Wort eine Verzierung der Buchstaben mit Linien, Kreisen und ähnlichen an sich bedeutungslosen Ornamenten bezeichnen, die Z. an anderer Stelle (S. 6) als »geringen Schmuck geometrischer Art« kennzeichnet. Es trägt aber zur Klärung der Dinge nicht bei, wenn Z. gleich darauf (S. 6, 7) denselben Ausdruck in anderem Sinne verwendet und die »ganz abstrakte« Darstellung der Tierinitialen als eine der Wesenseigenschaften der merowingischen Kunst hinstellt, so daß geradezu von »sehr abstrakten« Fischtypen die Rede sein kann.

Wenn also das Eindringen der zoomorphen Formen das Entscheidende für den Umschwung ist, so tritt sogleich die außerordentliche Bedeutung der byzantinischen oder orientalischen Frage klar vor Augen; denn ob diese Fisch-Vogel-Initialornamentik vom Morgenlande übernommen sei oder nicht, ist eine Streitfrage, die bis zur Gegenwart Anhänger und Gegner gefunden hat [11]). Z. hat das Problem in seiner »Einleitung« ausführlich behandelt, er ist in seiner Stellungnahme vorsichtig, aber unzweifelhaft ablehnend gegen die Ansicht des östlichen Ursprungs. Wir fassen seinen Gedankengang kurz zusammen: Die Initialen mit zoomorphen Formen kommen nach Z. gegen Mitte des VII. Jahrhunderts auf; voraus gehen ihnen die bescheidenen Initialen der spätantik-altchristlichen lateinischen Handschriften. Dagegen finden sich in »allen erhaltenen frühen byzantinischen Handschriften« keine Initialen; im Gegenteil ist in den byzantinischen Handschriften ein System der Ausstattung ausgebildet, das den Schmuck auf die Explicit-Seiten, d. h. an den Schluß der Abschnitte verlegt. Mit diesem Explicit-Schmuck sind natürlich keine Initialen verbunden. Wo es im Abendlande übernommen wird, fehlen folgerichtig auch die Initialen (soweit sich nicht die Verzierungsweisen kreu-

[11]) Z. greift aus der großen Literatur nur Einzelnes heraus; von den Gegnern seiner Anschauungen kommt nur Strzygowski zu Worte; die wichtigen Arbeiten von Kondakow, Courajod, Grüneisen u. a. werden mit Stillschweigen übergangen: ein durchaus willkürliches Verfahren, gegen das entschieden Einspruch erhoben werden muß.

zen). Bezeichnenderweise haben auch die insularen und karolingischen Codices trotz der »allerstärksten Anregungen aus dem Osten« keine Fisch-Vogel-Initialen.

Wenn nun aber in byzantinischen Handschriften vom X. Jahrhundert [12]) an und vor allem in armenischen vom XI. ab Fisch-Vogel-Initialen auftreten, so hält Z. den Zeitabstand gegenüber den merowingischen für zu groß, um eine gemeinsame Quelle annehmen zu sollen, wie das von Strzygowski behauptet worden ist, zumal da Z. die Unterschiede in der Initialgestaltung, vor allem hinsichtlich des Naturalismus und der Lebendigkeit der Tiere einen grundsätzlichen Unterschied zu bedeuten scheinen. Soweit Z., der im übrigen einen bedeutenden östlichen Einfluß, der aber nicht durch Handschriften vermittelt ist, besonders für die Mitte des VIII. Jahrhunderts zugibt.

Die große Vorsicht, mit der Z. seine Ansichten vorträgt, ist oben schon lobend hervorgehoben worden, aber in der ängstlichen Art, in der er sich an bestimmte feststehende Tatsachen klammert, liegt auch seine Schwäche. Wenn das Explicit-System, das nach Z. vom »Byzantiner« bzw. im »Orient« ausgebildet worden ist — Ausdrücke, die das gleiche, aber auch ganz Verschiedenes bedeuten können —, wirklich für den Osten bezeichnend ist, so ist damit doch nicht der Umstand erklärt, daß jedenfalls in mittelbyzantinischer Zeit die byzantinischen und weite andere Handschriftengruppen des Ostens die Verzierung des Textanfangs aufgenommen und sie auch in eigenartiger, dem Abendlande fremder Weise entwickelt haben. Und zu dieser Incipit-Dekoration mit den üppigen Kopfleisten gehören nun Initialen, von deren weiter Verbreitung man sich durch ein Durchblättern des Stassoffschen Werkes[13]) leicht überzeugen kann. Überdies ist die Ähnlichkeit mit abendländischen z. T. eine viel größere, als Z. gelten lassen will, und wenn Z. auf gewisse grundlegende Unterschiede hingewiesen hat, so ist dem doch gegenüberzuhalten, daß der Abendländer selbstverständlich eine Umbildung ins Merowingische vornehmen mußte. Die Frage der Anregung durch orientalische Vorbilder muß doch scharf auseinandergehalten werden von der Frage nach dem Umstilisierungsprozeß, dem die Tierinitialen ebensogut wie die unbestrittenen bildlichen Vorlagen unterworfen werden mußten. Bei Z.s Darstellung bleibt vollkommen unerklärt, wie er sich die Ähnlichkeit — die doch nicht abzuleugnen ist — der Hss. aus mittelbyzantinischer Zeit und ihrer Initialen erklären will. Soll hier im Osten später eine der abendländischen parallele Entwicklung eingesetzt und zu ähnlichen Ergebnissen geführt haben, oder sollen etwa gar abendländische Vorbilder im Spiele sein?? Uns scheint alle Wahrscheinlichkeit doch dafür zu sprechen, daß wir im Osten sehr verschiedenartige, nebeneinander herlaufende Entwicklungen anzunehmen haben, unter denen wenigstens eine in der Wurzel mit der abendländischen zusammenge-

[12]) Jedoch jedenfalls schon Ende des IX. Jahrhunderts (vgl. den Psalter von 897 in Rom, Pal. graec. 44, New Palaeogr. Society Plate 129). Übrigens fehlt es für das VIII. u. IX. Jahrh. fast ganz an byz. Hss.

[13]) L'ornement slave et oriental. Petersburg 1887.

hangen haben wird. Allerdings fehlen bis zur Stunde die Beweise, aber keinesfalls möchten wir die negativen Gegenbeweise Z.s gelten lassen. So wenig wir aus den spätantik-altchristlichen Handschriften die Art der merowingischen ableiten können, so wenig können wir aus den altbyzantinischen die der mittelbyzantinischen erklären. Die Annahme einer Vorstufe im Orient, die die Folgeerscheinungen erklärt, erscheint uns unerläßlich, und diese Vorstufe muß, wie gesagt, der abendländisch-merowingischen Art nahegestanden haben. Es ist damit keineswegs gesagt, daß dieser anzunehmenden Richtung gerade die Handschriften angehört haben müßten, denen die von Z. berührten insularen und karolingischen Codices ihre Anregung verdanken. Wir werden in diesen Dingen aber überhaupt nur dann weiterkommen, wenn wir die verschiedenen Strömungen des Morgenlandes scharf auseinanderhalten lernen. Die Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß wir die Anfänge der Fisch-Vogel-Initialornamentik nicht im Kreise der die hellenistisch-römische Kunst fortsetzenden Prachthandschriften zu suchen haben; wenigstens finden wir später, wie nochmals etont sei, in der mehr volkstümlichen Kunst der Kopter, Syrer und Armenier größere Ähnlichkeiten mit merowingischen Hss. als in Byzanz selbst.

Soviel zur Frage des Ursprungs der Tierinitialen. Wie gesagt, will Z. in den späteren Entwicklungsstufen die Einwirkung »östlicher Einflüsse« keineswegs abstreiten, nur seien sie nicht durch Hss. vermittelt worden. So seltsame Ähnlichkeiten wie sie z. B. die ganz aus Fisch-Vogel-Initialen gebildeten Titelköpfe des Pariser Ambrosius (Lat. 12 135) mit dem von Z. abgebildeten armenischen Beispiel (Fig. 3) bieten, sollen also rein zufällig als das Ergebnis ähnlicher, aber voneinander unabhängiger Entwicklungen zustande gekommen sein! Das wäre selbst dann unwahrscheinlich, wenn die Beispiele viele Jahrhunderte auseinanderlägen und gar keine Zwischenstufen vorhanden wären. So liegen die Dinge aber nicht, und in Z.s eigener Darstellung gibt es Punkte, die mit seinen sonstigen Ausführungen in Widerspruch stehen und die Dinge in wesentlich anderem Lichte erscheinen lassen. Bei Besprechung der Mailänder Gregor-Handschrift der Bobbieser Schule (Ambros. B. 159 sup.), die für einen 747 erwähnten Abt geschrieben ist, leitet Z. selbst eine eigenartige Gruppe von aus menschlichen Gesichtern und Händen gebildeten Initialen aus der »Dekoration byzantinischer Hss.« ab. In der Tat sind in Byzanz derartige Initialen gebräuchlich. Wir haben hier also das Vorbild der byzantinischen Initialen wirksam. »Was in der Mitte des VIII. Jahrhunderts auch nicht wundernimmt«, sagt Z. Ja eben haben wir von ihm gehört, daß alle frühen byzantinischen Hss. keine Initialen besitzen, daher auch Mitte des VII. Jahrhunderts keinen solchen Einfluß ausgeübt haben können, und nun keine hundert Jahre später ist gar nichts Auffälliges daran? Uns scheint doch, daß mit diesem Zugeständnis Z.s Aufstellungen gänzlich ihre Überzeugungskraft einbüßen. Dann ist es auch nicht weiter wunderbar, wenn um 750 in Hss. der Schule von Novara Vogel-Initialen auftreten, die an »spätere byzantinische« denken lassen (Z. S. 43). Wir kennen im Osten eben

nur die späteren Beispiele, nicht die gleichzeitige Entwicklung. Und wie denkt sich Z. die syrischen Hss., von denen er das Sakramentar von Gellone abzuleiten geneigt ist (S. 90), wenn nicht als reich an Initialen? Alles drängt eben dazu, in der östlichen Kunst (wir sagen ausdrücklich, nicht nur in Byzanz) eine frühe Stufe der Initialornamentik anzunehmen, von der aus sich die noch im Dunkeln liegenden Zusammenhänge aufklären müssen. Tatsächlich kann also auch Z. für das VIII. Jahrhundert die fortgesetzte Einwirkung orientalischer Hss. nicht leugnen, und was auf dem Wege der Vergleichung der Fisch-Vogel-Initialen wahrscheinlich zu machen ist, wird durch andere Vergleichungen bestätigt. Wenigstens deuten z. B. die Beobachtungen, die sich über die zunehmende Verbreitung des Flechtwerks in abendländischen wie morgenländischen Hss. (besonders koptischen und syrischen) seit dem VIII. Jahrhundert anstellen lassen, wieder auf eine gleichlaufende Entwicklung hin, die unter Ausschaltung der Handschriften-Vermittlung zu erklären ebenso umständlich wie unwahrscheinlich wäre. In Z.s Buche finden sich hie und da bescheidene Ansätze, den Stil der fränkischen Schulen mit den Erzeugnissen des Kunstgewerbes in Zusammenhang zu bringen und aus der allgemeinen Durchdringung mit Orientalismen auch die Stilphasen der Buchkunst zu erklären. Was bisher an Beziehungen herausgearbeitet ist, scheint uns aber so spärlich und so wenig überzeugend, daß es gegenüber der Verwandtschaft abend- und morgenländischer Handschriften-Ausstattung kaum von Belang ist.

Z. hat, wie wir schon hervorgehoben haben, in der Bekämpfung der Anschauung vom orientalischen Ursprung der Fisch-Vogel-Initialen in ganz einseitiger Weise nur eine Arbeit Strzygowskis[14]) angezogen und wendet sich darum ausschließlich gegen dessen armenische These. Es hätte doch zum mindesten gesagt werden müssen, daß von anderen Seiten seit langer Zeit die Möglichkeit koptischen Ursprungs zum Gegenstand der Erörterung gemacht worden ist, aber weder Kondakow noch Courajod, weder Leprieur noch Grüneisen werden von Z. eines Wortes gewürdigt. Die koptische These hat neuerdings Mâle [15]) in seiner Schmähschrift gegen die deutsche Kunst wieder vorgebracht. Für Mâle ist die Kunst der merowingischen Manuskripte schlechthin rein orientalischen Wesens. Nun spricht es freilich nicht sehr für die Kenntnis des französischen Autors, wenn er seine Beweise durchweg gerade aus spätmerowingischen, eigentlich schon der karolingischen Periode angehörigen Handschriften [16]) nimmt und noch dazu aus dem eine Sonderstellung einnehmenden Sakramentar von Gellone (an dessen Entstehung in Gellone Mâle in Unkenntnis der neueren Forschung festhält). Was Mâle vorbringt, ist keineswegs neu; er gefällt sich darin, durch das Herausgreifen einzelner schlagender Beispiele des Zusammen-

[14]) Strzygowski hat seitdem in seinem Altai-Iran und Völkerwanderung scharf gegen Z. Stellung genommen, vgl. bes. S. 292.

[15]) Vgl. die Übersetzung in den Monatsheften für Kunstwissenschaft 1916, S. 387 f., 429 f.

[16]) Paris Lat 12 241, nach Z. um 775, und Paris nouv. acq. lat. 1619, nach Z. um 770.

hangs zwischen Orient und Abendland zu verblüffen. Da wird die Darstellung der Evangelisten mit dem Tierkopf ihres Symbols herangeholt und mit den tierköpfigen Gottheiten des alten Ägyptens in Verbindung gebracht, was doch keinem deutschen Leser eine neue Offenbarung sein wird, da man in Wörmanns Handbuch lesen kann, daß sie wie altägyptische Gottheiten aussehen. Und über das auf altägyptischen Tongefäßen und in der merowingischen Kunst vorkommende Fischsternmuster haben jüngst noch Leprieur [17]) und Grüneisen [18]) gehandelt. Wenn aber Mâle sich damit begnügt, auszurufen, daß dieses alte Motiv die Jahrhunderte überdauert habe und durch die Christen gewordenen Ägypter dem Abendlande zugeführt worden sei, so ist mit der Behauptung wenig oder nichts gewonnen, und so gewiß diese Dinge nicht so außer acht gelassen werden dürfen wie bei Z., so gewiß haben die ebengenannten Gelehrten bereits das Richtige empfunden, indem sie ausführten, daß alles auf die Beibringung der Zwischenglieder ankomme. Erst sie würden die Beweiskette schließen — und sie erst würden uns zu beurteilen erlauben, inwieweit die Bearbeitung der orientalischen Vorbilder durch die abendländischen Künstler eine selbständige ist, was u. E. den Kernpunkt der Frage ausmacht. Mâle läßt sich darauf nicht ein; er liebt die Sprünge über die Jahrhunderte, darum knüpft er unbekümmert an die armenischen Handschriften an, nennt die von Kondakow [19]) herausgegebenen zoomorphen Initialen des Sinaiklosters den merowingischen »fast gleichaltrig«, obwohl Kondakow die frühesten ins X. Jahrhundert setzt, und spielt auf koptische Handschriften an, hinsichtlich deren es in bezug auf die Datierung auch nicht wesentlich besser steht.

Die Lösung der Frage nach dem orientalischen Einfluß in der Initialornamentik ist auf zwei Wegen möglich: von Osten her ist die Beibringung der fehlenden Glieder zwischen der altchristlichen Zeit und dem IX. Jahrhundert zu erhoffen oder, wenn solche nicht noch auftauchen, doch eine Durchforschung des jüngeren Materials, die bestimmtere Rückschlüsse über die verlorenen Vorstufen erlauben wird, von Westen aber ist die genaue Feststellung des Wann, Wo und Wie des Auftretens der ersten zoomorphen Initialen die unabweisliche Voraussetzung.

Wir möchten bei der Frage des Wie zunächst einen Augenblick verweilen, weil Z. (S. 3) eine »genetische Entwicklung [20]) im Abendlande« und zugleich (S. 6) einen grundsätzlichen Unterschied zwischen merowingischen und morgenländischen Initialen festzustellen sucht: Behauptungen, die mit seinem Material gänzlich in Widerspruch zu stehen scheinen. »Die merowingischen Tierinitialen sind — besonders zu Anfang — ohne jede Bewegung, ganz abstrakt in den Formen und von rein he-

[17]) Michel, Histoire de l'art I, 1, S. 307. Paris 1905.

[18]) Sainte Marie Antique. Rom, 1911, S. 255.

[19]) Initialen in Tiergestalt aus griechischen und glagolitischen Hss. des 10.—11. Jahrhunderts in der Bibl. des Sinaiklosters. St. Petersburg 1903.

[20]) Wir kommen auf die Entwicklungsfrage unten bei Besprechung der Schule von Lyon und Südfrankreich noch einmal zurück.

raldischer Wirkung. Und wenn sie auch im Laufe der Entwicklung von ihrer anfänglichen Starrheit einiges verlieren, so bleibt ihnen doch bis ans Ende jeder Naturalismus fern.« Dem stellt Z. die innere und äußere Lebendigkeit der armenischen Tierinitialen gegenüber.

Nun braucht gewiß nicht betont zu werden, daß naturgetreue Wiedergabe nicht die Absicht der merowingischen Tierinitialen ist; der naturalistischen Überlieferung, wie sie sich z. B. in den Kanonestafeln vererbt, und der die »karolingischen« Tiere angehören, steht der strenge, auf das Flächenhafte ausgehende Stil der merowingischen Zeit gegenüber, und ohne weiteres müssen wir annehmen, daß selbst eine Vorlage wie jene armenischen Initialen dem Umstilisierungsprozeß nicht hätte entgehen können. Aber bedingt die ganz flächenhafte Auffassung, die Umsetzung des Organismus in ornamentale Gebilde nun ganz abstrakte Formen ohne jede Bewegung? Wie nennt Z. (S. 10) die Fische der Hs. aus Novara in der Sessoriana (3. Drittel des VII. Jahrhunderts)? »sehr lebendig«! und den Vögeln in Luxeuil läßt er (S. 8) doch eine gewisse Lebendigkeit oder bezeichnet sie als »Leben suggerierend« (S. 53)[21]. Wir glauben, wer unbefangen die Tafeln durchblättert, wird erstaunt darüber sein, wie viel Leben und Bewegung oft gerade in den ältesten Beispielen enthalten ist. Das gilt für die ältere Zeit und nahezu alle Schulen, womit freilich nicht bestritten sein soll, daß neben den bewegten auch ganz starre Typen vorhanden sind, aber letztere sind wohl großenteils auf die durch Zirkelschlag gebildeten Initialen beschränkt. Im Laufe des VIII. Jahrhunderts wird die naturfremde stilisierende Art immer mehr von der naturalistischen zurückgedrängt, die z. T. ganz verblüffende Leistungen hervorbringt: ein Vorgang, der in der allgemeinen Entwicklung der Malerei nur teilweise seine Parallelen findet und noch keineswegs genügend aufgeklärt ist. Gleichzeitig treten dann die aus Fisch-Vogel-Buchstaben gebildeten Titelköpfe auf, die so lebhaft an spätere armenische erinnern. Daß aber unter den eindringenden Vorbildern orientalische Stoffe eine so große Rolle gespielt haben sollten, wie Z. gern annimmt, ist u. E. schon darum unwahrscheinlich, weil die Vorbilder der Stoffe naturgemäß nur streng stilisierte Typen enthalten konnten[22].

Wir glauben also im Gegensatz zu Z. ein Nebeneinanderhergehen starrer und lebendiger Formen zu beobachten. An sich wäre es freilich nicht verwunderlich wenn ursprünglich die starren Formen vorherrschend gewesen wären, denn die mutmaßliche Entstehungsgeschichte der Tierinitialen hätte ihr Aufkommen wahrscheinlich machen können. Zwar wäre nach der Ansicht, die Bordier zuerst geäußert hat, als Ausgangspunkt der Tierinitialen vielleicht die Ähnlichkeit gewisser Buchstaben mit Tierformen zu betrachten, die man schon im Altertum erkannt hat: Beobach-

[21]) Ganz unvereinbar mit Z.s hier vorgetragener Anschauung ist seine Datierung der Hs. der Collectio canonum in Köln (Dombibl. 212) in die Mitte des VII. Jahrh. Wir kommen gleich auf die Hs. zurück.

[22]) Man beachte z. B. die Ente im Sakramentar von Gellone, Taf. 157d.

tungen, wie sie in Martials Epigramm oder Ausonius' Versen niedergelegt sind, hätten zur Ersetzung des Buchstabens durch die Tiergestalt führen können, die aber für die frühe Zeit bis jetzt nicht nachweisbar ist. Dagegen beobachten wir schon bei den frühesten Initialen, daß sich bei der geometrischen Konstruktion durch doppelte Zirkelschläge Bildungen ergeben, in die leicht eine Fischform mit spitzem Kopf hineinzusehen ist. Es ist das ein Punkt, auf dessen Wichtigkeit auch Z. mehrfach hingewiesen hat. Ein weiterer Schritt auf derselben Bahn führt zur Belebung des Buchstabenumrisses (also eines Zirkelschlages) durch Anpassung, richtiger Anschmiegung eines Tieres, das Fisch oder Vogel sein kann, wobei sich denn die charakteristische Form ergibt, bei der Kopf, Hals, Rücken und Schwanz eine Kreislinie bilden müssen: selten wird durch einen zweiten Zirkelschlag (in entgegengesetzter Richtung) auch der Leib des Vogels umrissen. Es ist nun einleuchtend, daß da, wo von der geometrischen Form ausgegangen wird, wo die Tierform in die Zirkelschläge hineingeklemmt und selbst da, wo sie nur einem Zirkelschlage angeschmiegt wird, die Umrißlinie des Tieres eine streng gebundene, z. T. sogar geometrisch unnatürliche sein muß, aber wenn wir das Material überblicken, zeigt sich, daß selbst dieser Zwang für die Erhaltung naturfremder, streng ornamentaler Formen nicht entscheidend gewesen ist. Wir finden nämlich streng stilisierte, starre Tiere in ganz freier Anordnung, aber auch mehr oder minder naturalistische, lebendige in der angepaßten Form.

Die Vielseitigkeit, mit der uns die Tierinitialen in den frühesten abendländischen Handschriften begegnen, läßt es schwer fallen, an einen einheitlichen zeitlichen und örtlichen Ausgangspunkt zu glauben. Z. sucht trotz der geringen Meinung, die er von der italienischen Buchkunst dieser Zeit hat, ihren Ursprung in Italien (vgl. besonders S. 10, 45, 47). In den Fischinitialen der Schule von Bobbio sieht er (S. 10) die Fortsetzung der im Vergil im Keime enthaltenen Art, d. h. die aus Zirkelschlägen gebildeten Fische, doch gehören die erhaltenen Beispiele erst ins VIII. Jahrhundert. Unter den Hss., die Z. noch ins VII. Jahrhundert setzt, haben nur zwei Tierinitialen aufzuweisen: das Valerianus-Evangeliar [23]) in München (Clm. 6224, »um 675«) und ein Augustin der Schule von Novara (?) in Rom (Bibl. Vitt. Emanuele 2094).

Beide Hss. sind so völlig verschiedener Wesensart, daß sie getrennt besprochen werden müssen, beide haben, wie nochmals ausdrücklich bemerkt sei, mit dem eben erwähnten Typ der Zirkelschlags-Tierinitiale nichts zu tun. Das Valerianus-Evangeliar, das nach Z. in Oberitalien entstanden ist und das Z. mit Bobbieser Arbeiten in Beziehung bringt, enthält eine Explicit-Dekoration, die an byzantinische (?) Vorbilder anknüpft, zu der naturalistische Tiere gehören, und streng stilisierte, Werken der Goldschmiedekunst ähnelnde Initialen [24]), die z. T. in loser Verbindung

[23]) Der Codex heißt so, was Z. nicht angibt, nach dem Schreiber; er darf daher aber auch nicht Codex Valerianus benannt werden, wie Z. (S. 4) gelegentlich tut!

[24]) Abweichend ist von den von Z. mitgeteilten Proben nur der ganz kalligraphisch stilisierte Fisch Taf. 10b.

mit naturalistischen Tieren stehen, z. T. aber auch selbst in Tierformen übergehen. Die ganz streng gebildeten Vogelköpfe lassen den Gedanken aufkommen, daß sie aus der Goldschmiedekunst ihren Weg in die Initialen gefunden haben mögen. Die Hs., die ganz vereinzelt dasteht, gehört zwar nach Z. einer verhältnismäßig späten Zeit an (»2. Hälfte VII. Jahrh. bezw. um 675«); es liegt aber der Gedanke nahe, daß wir es hier mit einer sehr altertümlichen, um diese Zeit bereits absterbenden Richtung zu tun haben, von der vielleicht noch ein paar Hss. aus Südfrankreich und Spanien (aber ohne Tierinitialen) Zeugnis ablegen. Z. selbst (S. 3) scheint in diesen am Ablauf auftauchenden einzelnen Vogelköpfen den eigentlichen Ausgangspunkt der ganzen Entwicklung zu sehen. Für diese »genetische« Entwicklung kann Z. aber weder aus Italien noch außerhalb Italiens Beweise beibringen, das Beispiel steht vereinzelt und verlangt vielleicht die eben vorgebrachte Sondererklärung. Jedenfalls ist das zweitälteste Beispiel aus Italien, die Initiale des erwähnten Augustin aus der vielleicht in Novara beheimateten Gruppe, von ganz anderer Art: zwei schwungvoll gezeichnete, naturgetreu wirkende Fische — wir haben sie ihrer Lebendigkeit halber bereits erwähnt — bilden ein E. Es ist ohne weiteres klar, daß diese Initiale mit den »auffallenden Fischen« mit der Richtung des Valerianus-Evangeliars gar nichts zu tun hat, dagegen finden wir ähnlich gebildete Buchstaben in der Corbieer und nordostfränkischen Schule, was Z. hätte erwähnen sollen; denn damit wird klar, daß wir entweder einen Beweis fränkischen Einflusses haben oder den Durchbruch einer der fränkischen Art verwandten Richtung, und damit stehen wir vor der Frage, in welcher Richtung sich diese Einflüsse bewegen: von Italien zum Frankenreiche oder vom Frankenreiche nach Italien?

Das von Z. beigebrachte italienische Material ist spärlich und hat auch für das VIII. Jahrhundert keinen einheitlichen Charakter. Naturalistische und streng stilisierte, bewegte und starre Formen stehen nebeneinander, vielerlei Strömungen durchkreuzen sich. Von dem starken byzantinischen Einfluß, den auch Z. nicht leugnen kann — trotzdem es seinen Anschauungen widerspricht —, war schon die Rede. Im VIII. Jahrhundert besteht dann aber auch unzweifelhaft ein starker fränkischer Einfluß. Z.[25]) weist für Verona auf Luxeuil — den starken Einfluß am Beginn des VIII. Jahrhunderts belegt Z. (S. 40) mit Beispielen vom Ende bzw. 3. Drittel des Jahrhunderts —, für Bobbio auf Corbie als Vorbild hin, wo aber auch die Ähnlichkeit mit Typen von Fleury festgestellt wird, während in anderen Fällen ohne die Annahme einer Beeinflussung gleiche Ursachen gleiche Wirkungen erzielt haben sollen.

Nun fragt sich, ob wir unter diesen Umständen derartige fränkische Einwirkungen nicht auch schon für das VII. Jahrhundert anzunehmen haben. Geschichtliche Erwägungen sind der Annahme günstig [26]). In das frühe VII. Jahrhundert

[25]) Vgl. auch Dritter Bericht S. 66.

[26]) Für dies und das Folgende vgl. Hörle, a. a. O. Kap. VIII.

fällt die Tätigkeit irischer Missionare in Oberitalien: Columban, der Gründer von Luxeuil, ist auch der Gründer von Bobbio, das berufen war, im Bildungsleben Italiens eine so große Rolle zu spielen. Die Mönche waren fast durchweg Nicht-Italiener, die ersten vier Nachfolger Columbans Franken. Z. hat die Frage, was die Begründung der irischen Klosterschulen für den Handschriftenschmuck bedeutet haben mag, einmal gestreift (S. 47), aber unbeantwortet gelassen, wie auch die irische Buchmalerei vor 700 in seinem Buche ein völlig unbeschriebenes Blatt bildet. Hier versagt unsere Kenntnis. Wir wollen hier nur die geschichtlichen Ereignisse ins Gedächtnis rufen und erwähnen darum noch die Gründung der berühmten Reichsabtei Farfa um 680, deren Begründer und die ersten zehn Äbte mit einer Ausnahme Franken waren: Tatsachen, die geeignet sind, die Vorstellung zu erwecken, daß bei dem Austausch von Anregungen zwischen dem Frankenreich und Italien letzteres nicht nur das gebende war.

Wenn nun in der vorkarolingischen Buchmalerei das Frankenreich überhaupt so viel höhere Leistungen aufzuweisen hat, und wenn im besonderen in der Frage, von der wir ausgingen, der Fisch-Vogel-Ornamentik, zahlreiche und bedeutsamere Beispiele aus Südfrankreich (?) und Luxeuil vorliegen, die z. T. älter sind — nach Z.'s Ansetzungen — als die frühesten italienischen, so ist mit der Möglichkeit zu rechnen, daß schon im VII. Jahrhundert die Entwicklung der Fisch-Vogel-Initiale in Italien nicht ohne Einwirkung der fränkischen, bzw. nicht ohne Wechselwirkung vor sich gegangen ist. Wir dürfen im übrigen nicht vergessen, daß im allgemeinen — trotz Z.'s großer Materialsammlung — unsere Kenntnis der italienischen Schulen noch eine sehr dürftige ist, so dürftige, daß Z. selbst für die frühere Zeit auf jede Schulgruppierung verzichtet hat. Auch für das VIII. Jahrhundert begnügt er sich, die Typen von Verona, Bobbio, Novara und Rom herauszuarbeiten. Wie wenig das ist, wird erst klar, wenn man sich vergegenwärtigt, daß so bedeutende Klöster wie Farfa, Montecassino, S. Vincenzo al Volturno in Z.'s Darstellung nicht vorkommen. Zum guten Teil liegt das daran, daß unser Material so überaus lückenhaft ist, z. T. auch daran, daß Z. z. B. die Beziehungen, die nach Capua, Neapel und Süditalien überhaupt hinüberführen, geflissentlich vernachlässigt hat, weil er die Entwicklungslinien, die vom Altchristlichen zum Karolingischen führen, soweit sie nicht eng in das Netz dessen, was »vorkarolingisch« ist, verwoben sind, außer acht zu lassen berechtigt zu sein glaubte. U. E. hätte das italienische Kapitel, wenn es nach dieser Richtung ergänzt worden wäre, wesentlich fruchtbarer ausfallen können.

Gewissermaßen als Anhang zu den italienischen behandelt Z. die spanischen Handschriften. Z. ist von der geringen Ausbeute auf diesem Gebiete sehr enttäuscht und hat seinen Mißmut über die so ziemlich ausbeutelosen Reisen in Spanien in den Berichten unverhüllt geäußert. Und doch scheinen uns die Dinge etwas anders zu liegen. Allerdings ist die Ausbeute gering — auch Rez. weiß das von seinen spanischen Bibliotheksstudien her —, aber die Probleme, die hier hätten ange-

schnitten werden können und müssen, sind um so fesselnder. Was Z. an Material bringt, ist wenig und könnte seiner Meinung nach fast ebensogut im italienischen Teil stehen. Nur auf Traubes Urteil hin hat Z. die Münchener Paulusbrief-Bruchstücke (Clm. 6436) hier eingeordnet. In der Schlichtheit der Form und der Ornamentik erinnern die Initialen an den Valerianus-Codex: sie schließen sich an die vorhergehende Periode an und stehen dem Merowingischen noch fern. Nachträglich (s. Z. S. 161) sind in die Kreisrundung Köpfe eingezeichnet worden, die mit den Münzmedaillons karolingischer und ottonischer Hss. zusammenzustellen sind, enge Anlehnung an die antike Überlieferung verraten und jedenfalls nichts mit den fratzenhaften Initialgesichtern der byzantinisierenden Art des Mailänder Gregors (z. S. 41) zu tun haben. Die zweite Hs., ein Gregor in Barcelona, steht in klarem Zusammenhang mit dem »merowingischen« Stil, auch er hilft uns wenig weiter, und die große Frage bleibt unbeantwortet, ob es in Spanien — bzw. in dem gotischen Reiche beiderseits der Pyrenäen — eine Buchkunst gegeben hat, deren Auswirkung dem »gewaltigen Einfluß« entspräche — wir brauchen Traubes Worte —, den Spanien durch die Literatur seit dem VII. Jahrhundert ausgeübt hat. Vergeblich suchen wir die Vorstufen der in Hss. des IX. und vor allem des X. Jahrhunderts auflebenden spanischen Kunst. Z.'s Bemühungen sind ebenso ergebnislos geblieben wie die anderer; er ist darum geneigt, das Nachwirken spanischer Überlieferung überall da in Frage zu stellen, wo sie die Eigenart vorkarolingischer Buchkunst erklären soll [27]). So verhält er sich in der Frage des Sakramentars von Gellone ablehnend, und damit scheidet für seine Darstellung das spanische Problem überhaupt aus. Und doch hätte Z. mindestens auf zwei weitere Dinge zu sprechen kommen müssen. Zuerst der Ashburnham-Pentateuch. Seine Datierung schwankt, soviel ich sehe, zwischen VI. und VIII. Jahrhundert, vielleicht rechnet ihn daher Z. zu den altchristlichen Hss., die er nicht berücksichtigt. Wie über die Datierung sind die Meinungen geteilt über das Ursprungsland: der Herausgeber [28]) hat an Oberitalien gedacht, Muñoz an Süditalien. Während es für Springer ein Denkmal germanischer Kunst war, sah Strzygowski nur das Orientalische der Vorlage. Allen diesen mehr oder minder willkürlichen Äußerungen gegenüber hat S. Berger [29]) schon 1893 mit guten Gründen spanischen Ursprung wahrscheinlich zu machen gesucht. Die Kunstgeschichte hat seine Ausführungen kaum beachtet, nur Leprieur [30]) ist ihm zögernd gefolgt, und der Schreiber dieser Zeilen ist für die Annehmbarkeit der Bergerschen Vermutung eingetreten [31]). Ohne meine Notizen zur Hand zu haben,

[27]) Vgl. Dritten Bericht S. 69.

[28]) v. Gebhardt, The miniatures of the Ashburnham-P. London 1883. Palaeogr. Soc. S. 234, 235. VII. Jh.

[29]) Histoire de la Vulgate. Paris 1893. S. 11—12.

[30]) A. Michel, Hist. de l'art I, 1, p. 312. Paris 1905.

[31]) L'Arte X. 1907. S. 472.

kann ich heute nur aus dem Gedächtnis bestätigen, daß mir der Ashburnham-Pentateuch in der Tat viele Berührungspunkte mit der mittelalterlichen spanischen Buchkunst zu haben scheint. Bestätigt sich diese Ansicht, so ist in ihm ein äußerst wichtiges Stück für die spanische Buchkunst und ihren Zusammenhang mit dem Orient gewonnen.

Die zweite Handschrift, deren Erwähnung wir vermissen, ist die Danila-Bibel in La Cava. Auch hier hat Berger [32]) das richtige Empfinden für Heimat und Bedeutung des Codex gehabt; als Entstehungszeit wird von Corssen [33]) das Ende des VIII. Jahrhunderts angenommen. Über die kunstgeschichtliche Wichtigkeit dieses zwar nur mit bescheidenen Initialen, aber mit äußerst feinem Geschmack ausgestatteten Buches, das mit den Theodulph-Bibeln zusammenhängt, habe ich an anderer Stelle gesprochen [34]). Wenn man etwa die Danila-Bibel für die karolingische Renaissance (in spanischem Gewande) in Anspruch nehmen will, so muß hier jedenfalls eine eigenartige Überlieferung zugrunde liegen; abermals tun wir einen Blick in die — uns verlorene oder noch verschlossene — spanische Welt der vorkarolingischen Zeit, von der gelegentlich des Sakramentars von Gellone noch einmal zu sprechen sein wird.

Spärlich ist unsere Kunde auch von den Handschriften aus Lyon und Südfrankreich und doch scheinen uns die Proben, die Z. gibt, eine sehr erhebliche Bedeutung zu haben: an der Spitze steht wieder eine Handschrift — das Breviarium Alarici in München —, deren bescheidene, aber eigenartige und geschmackvolle Formen eine sehr frühe Stufe vertreten, die vom merowingischen Stil noch weit entfernt ist. Gleichzeitig sein soll die Canonessammlung der Kölner Dombibliothek (212). »Schrift und Initialen sprechen für die Mitte des VII. Jahrhunderts.« Es muß dazu gesagt werden, daß nach dem ganzen übrigen Material Z.s diese Datierung überrascht, denn sie zeigt sowohl in den Zierformen der Bogenstellung um das Papstverzeichnis wie in den großen ungeschlachten, aus Tieren gebildeten Initialen ein im »merowingischen« Sinne fortgebildetes Stilempfinden, wie wir es sonst erst in Beispielen, die zumindestens viele Jahrzehnte jünger sind, wiederfinden. Wir müssen gestehen, daß uns Z.'s Hinweise auf oberitalienische Codices in der Art des Valerianus-Evangeliars nicht einleuchtend sind. Auch den frühen Arbeiten der Schulen von Luxeuil und Corbie gegenüber hat die Handschrift stilistische Eigentümlichkeiten, die auf eine jüngere Entstehung deuten könnten und mit Erscheinungen, wie sie im Laufe des VIII. Jahrhunderts auftreten, in Einklang zu bringen sind. Wenn aber Z.'s Datierung richtig ist, so stehen wir vor einem Werke, das weit über alle anderen gleichzeitigen Arbeiten vorgeschritten ist und das uns abermals belehrt, daß wir aus dem erhaltenen Material nur mit großer Vorsicht Schlüsse

[32]) l. c. S. 14—15.

[33]) Götting. Gel. Anzeiger 1894, S. 863.

[34]) Michel, Histoire de l'art I, 2, S. 749.

ziehen dürfen: kurzum, es wäre hier vorweggenommen, was die Stilentwicklung in den führenden merowingischen Schulen erst etwa ein halbes Jahrhundert später erreicht. Die Frage ist von ganz besonderer Bedeutung für die Geschichte der Tierinitialen, denn, wie schon erwähnt ist, passen die Typen des Codex so gar nicht zu der Charakteristik, die Z. von den Anfangsstufen gibt. »Keineswegs beherrscht die Tierform den Initial sogleich völlig,« lautet einer der Leitsätze Z.'s (S. 3). »Die frühesten Initialen sind klein und zierlich in den Formen,« heißt es an anderer Stelle (S. 19): nach seinen Datierungen wäre aber die Kölner Hs. das oder doch eines der ältesten erhaltenen Beispiele mit Tierinitialen. Ist die Datierung richtig, so genügt es, um Z.'s Aufstellungen über die »genetische Entwicklung« der Tierinitialen gänzlich über den Haufen zu werfen, oder zwingt uns zum mindesten zu der Annahme, daß sich die Entwicklung der Tierinitiale in einem Zeitraum abgespielt hat, aus dem uns schlechterdings kein einziges Beispiel erhalten ist. Bei dieser entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung der Kölner Hs. ist die Frage nach dem Entstehungsort von doppelter Wichtigkeit. Ist sie wirklich südfranzösischen Ursprungs, so gewinnt es zumindestens auf Grund des erhaltenen Materials den Anschein, als habe Südfrankreich in der Entwicklung der Initialornamentik eine führende Rolle gespielt. Das hat auch Z. empfunden, wenn er fast widerwillig den nur auf Schrift und Inhalt des Codex beruhenden Beweisgründen nachgibt und die Entstehung in Südfrankreich für »wahrscheinlicher« erklärt als in Italien. Ersichtlich fühlt sich Z. in Anbetracht der Sonderstellung der Hs. unsicher. Ihre Bedeutung sucht er durch die Behauptung abzuschwächen, daß er einen Einfluß der Buchmalerei Lyons auf die fränkische Entwicklung geradezu in Abrede stellt (S. 47), womit freilich der S. 10 gebrachte Hinweis auf eine Einwirkung auf die nordostfränkische Gruppe in Widerspruch steht.

Wir verlassen nun das Mittelmeergebiet und kommen zu den Schulen des mittleren und nördlichen Frankreichs.

Wir haben es hier eigentlich zum erstenmal mit »Schulen« zu tun, deren Erzeugnisse in hinreichender Fülle erhalten sind, um wirklich von einer Entwicklung reden zu können. Es ist aber nötig, ehe wir dem näher treten, den Begriff der »Schule«, etwas schärfer ins Auge zu fassen, um so notwendiger, als Z. es unterlassen hat, in grundsätzliche Erörterungen einzutreten. Wir haben oben schon erwähnt: Ausgangspunkt ist für Z. die Schrift, die paläographische Schulbestimmung. Als selbstverständlich wird vorausgesetzt, daß die kunstgeschichtlichen Schulzusammenhänge sich mit den paläographischen decken müssen. Das setzt die innigste Verbindung zwischen Schreiber und Buchmaler — richtiger wäre es zu sagen: Buchstabenmaler — voraus, denn sonst fällt natürlich die Berechtigung, aus der gemeinsamen Schriftheimat auf einen gemeinsamen Stil zu schließen. Wenn wir eben den Ausdruck Buchstabenmaler gewählt haben, so ist damit das Wesen dieser vorkarolingischen Handschriftenausstattung gekennzeichnet. In der Tat kommen

Bilderhandschriften fast gar nicht vor, selbst ornamentale Titelblätter sind nicht allzu häufig, die Masse der Hss. hat nur Buchstabenschmuck. Das Kalligraphische überwiegt also so völlig, daß von darstellender Kunst kaum mehr die Rede sein kann. Dementsprechend fehlen unter den Hss. fast ganz die Bibeln und Evangelienbücher, die in altchristlicher und karolingischer Zeit und in der insularen Kunst die erste Stelle einnehmen. Die Sakramentare, die gewissermaßen einen bescheidenen Ersatz gewähren, sind mit Ausnahme des späten Sakramentars von Gellone bilderlos. In der Mehrzahl aber handelt es sich nicht um liturgische Prachthandschriften, sondern um Bibliotheksẅerke, meist theologischen Inhalts. Schon durch diese Bemerkungen wird klargestellt, daß der Abstand zwischen Schrift und Ausstattung in diesen Hss. ein viel geringerer ist, als zu anderen Zeiten.

Der Beweis der Einheit von Schreiber und Maler hätte nun auf verschiedene Weise erbracht werden können: zunächst dadurch, daß in den Hss., an denen mehrere Hände geschrieben haben, eine entsprechende Teilung der kalligraphischen Arbeit nachgewiesen wurde. Z. hat sich grundsätzlich dazu nicht geäußert, im beschreibenden Teil erwähnt er sorgfältig die Zahl der Hände, meist aber ohne Folgerungen auf die Initialen zu ziehen, nur in drei Fällen — und zwar sind es z. T. Hss. von großer Bedeutung — erwähnt er die entsprechende Scheidung des Initialstils; es sind das die Missalien der Vaticana (Reg. lat. 317, S. 168; und Pal. lat. 493, S. 193) und ein Ambrosius in Paris Lat. 12 135 (S. 196): Beispiele, die also dafür angezogen werden dürfen, daß die Einheitlichkeit von Schrift und Buchstabenmalerei nicht selten war. Ein anderer Weg, der zum gleichen Ziele führt, ist die Beobachtung der Stellung der Initialen zum Text; soviel sich auf Grund der Abbildungen feststellen läßt, sind sie in sehr vielen Fällen so unlöslich mit dem Text verankert, daß es gar nicht denkbar ist, daß erst der Text geschrieben und dann die Initiale eingemalt wurde. Sehr oft muß vielmehr die Initiale, wenn die Schrift so weit fortgeschritten war, zumindestens vorgezeichnet [35]) worden sein, ehe weitergeschrieben wurde, und das macht es doch in sehr hohem Grade wahrscheinlich, daß Schreiber und Maler dieselbe Persönlichkeit waren. Die Arbeitstrennung und das Arbeitsverfahren des hohen Mittelalters waren also dieser Zeit noch unbekannt.

Es braucht nicht erst hervorgehoben zu werden, welche außerordentliche Bedeutung diese Beobachtungen haben. Wenn der Schreiber, der »Kalligraph«, zugleich der Maler ist, so begreift es sich, daß seine Instrumente auch die der andern Kunst werden, daß die Malerei einen graphischen Charakter annimmt, daß die gemalten Vorlagen in zeichnerischen Stil übersetzt werden; kurzum, daß sich diese Kluft herausbildet, die den vorkarolingischen Stil vom spätantik-altchristlichen einerseits und vom karolingischen andererseits trennt. Wir werden aber gleich sehen,

---

35) Auf verschiedenen Tafeln scheint auch ganz deutlich, daß die Schrift nachträglich eingefügt wurde; hie und da geht sie über Teile der Initialen hinweg.

daß die Entwicklung nicht überall diesen scheinbar nächstliegenden Weg gegangen ist, daß vielmehr teilweise auch eine wahre Dekorationsmalerei fast ohne zeichnerische Formgebung entstanden ist. Nur eines ist allen Schulen gemeinsam: ein Verständnis für die Wiedergabe dreidimensionaler Wirklichkeit als Zweck der Malerei ist nirgends mehr vorhanden. Malerisch oder zeichnerisch, wie die Richtung auch sei, immer ist sie flächenhaft.

Z. scheidet für das Frankenreich — von der vorbesprochenen südfranzösischen Gruppe abgesehen — fünf Schulen: Luxeuil, Fleury — warum die bei Orléans belegene Abtei S. X als südfranzösisches Kloster bezeichnet wird, ist uns rätselhaft — Corbie, nordostfränkische Gruppe und Hss. des a-Typs, denen noch als Einzelwerke die Vandalgarius-Hs. in St. Gallen und das Sakramentar von Gellone folgen. Z. gibt seiner Einteilungsweise entsprechend eine Übersicht der Entwicklung von den Anfängen bis zum Erlöschen der Tätigkeit jeder einzelnen Schule. Da aber die verschiedenen Schulen teilweise und zeitweise untereinander in enger Wechselbeziehung stehen, tritt bei dieser Art der Verarbeitung das Bild der Entwicklung nicht immer mit der Deutlichkeit hervor, die zu erreichen gewesen wäre, wenn die Gesamtentwicklung nicht — sozusagen — in Längs-, sondern in Querschnitten zur Darstellung gebracht worden wäre, d. h. wenn die örtliche und zeitliche Gruppierung ineinander verarbeitet worden wären. Dann wären auch die schwankenden Zuweisungen — z. B. zwischen Luxeuil und Corbie — weniger störend gewesen und endlich hätten die keiner Schule zuzuweisenden Hss. leicht den Platz auf ihrer Entwicklungsstufe gefunden.

Die Schule von Lyon, die nach Z.'s Darstellung nur geringe selbständige Bedeutung Italien gegenüber gehabt hat, ist nach Z. um das Ende des VII. Jahrhunderts mit schwachen Arbeiten erloschen; »für die weitere Entwicklung bestimmend« wurde Luxeuil, von dem aus dann die Anregungen auf Corbie überspringen. Das veränderte Verhältnis zu Italien wird schon darin deutlich, daß im VIII. Jahrhundert ein starker Einfluß von Luxeuil und Corbie südlich der Alpen merkbar wird. Wir haben oben schon angedeutet, daß diese Entwicklungslinien bisher nur mit lückenhaftem Beweismaterial dargelegt werden können. Luxeuil ist wie Bobbio eine Gründung des Iren Columban. Ob aber dem Fortschreiten der irischen Mission eine Einwirkung auf die Buchausstattung entspricht, entzieht sich noch völlig unserer Kenntnis. Die älteste Initiale aus Luxeuil im Augustinus in der Morganschen Bibliothek stammt aus dem Jahre 669. Leider hat gerade dieses hochwichtige Stück nicht abgebildet werden können. Die zeitlich folgenden Stücke gehören nach Z. alle schon dem letzten Drittel des VII. Jahrhunderts an. Fast gleichzeitig setzt die Tätigkeit in dem Mitte des VII. Jahrhunderts gegründeten Klosters Corbie ein, von deren Abhängigkeitsverhältnis noch die Rede sein wird.

So sehr sich die Anfänge ins Dunkle verlieren, so scheint gewiß, daß in diesen neu gegründeten Klöstern kein Nachleben der altertümlichen Initialornamentik

der Art des Valerianuscodex und der betr. spanischen und südfranzösischen Hss. zu beobachten ist. Es ist bezeichnend, daß in der Schule von Corbie die Initiale alsbald zu wuchern anfängt, entweder faßt sie als Randleiste die Schrift ein oder sie sendet dicke Rankenbüsche auf den Seitenrand hinaus, Dinge, die gegenüber der Mäßigung und Zurückhaltung der spätantiken Initiale unerhörte Neuerungen bedeuten.

Trotz solcher ausgesprochenen Eigenheiten macht die Schulbestimmung der ältesten Hss. der Luxeuiler Gruppe gleich sehr erhebliche Schwierigkeiten. Bei einem der Hauptstücke, dem Missale der Vaticana, Reg. lat. 317, läßt Z. selbst es offen, ob der für die Diözese Autun geschriebene Codex nicht in einem anderen burgundischen Kloster geschrieben sei: es müßte ein Hauptort der Buchkunst gewesen sein, denn drei verschiedene Stilstufen vertretende Hände wirken an dem einen Codex zusammen! Der kaum weniger wichtige Gregor in Ivrea muß für Bischof Desiderius von Ivrea (nachweisbar 680) geschrieben sein, und die Luxeuiler Minuskel dieser Handschrift findet sich »in etwas vorgeschrittenerer Form« in dem Gregor der Kapitelbibliothek von Verona wieder (XL. 38). Nun hat Traube hierin einen Beweis von Frankreichs Einfluß in Verona gesehen [36]). Überdies gehört der Codex zu den Veroneser Palimpsesten, die nach Beers [37]) Vermutung dort mit Benutzung von Teilen der Bibliothek Cassiodors geschrieben sind. Um Traubes und Beers Ansichten mit Z.s Aufstellungen zu vereinigen, muß man annehmen, daß schon damals ein in Luxeuil geschulter Schreiber nach Verona kam; gilt dasselbe nun auch für Ivrea, oder sollen wir annehmen, daß die Prachthandschrift des Bischofs Desiderius im Scriptorium von Luxeuil für Ivrea hergestellt worden ist? Die großen Schwierigkeiten, die in allen diesen Dingen stecken, rücken um so deutlicher ins Licht, wenn wir hören, daß der Codex Reg. lat. 17 zweifelhafter Zugehörigkeit »das einzige Dokument ist, in dem wir den Übergang zum jüngern Initialstil sich vollziehen sehen« (S. 50). An die Entstehung in Luxeuil scheint Z. aber um so weniger zu glauben, als er auch die verwandten Canonestafeln des Burchard-Evangeliars in einem andern burgundischen Kloster entstanden denkt.

Übrigens scheinen mir die Schwierigkelten, die Reg. lat. 317 bietet, geringer, als man es nach Z.s Darstellung annehmen möchte, denn Z. erwähnt hier mit keinem Worte die Scheidung der Hände, die er im beschreibenden Teil vornimmt. Nun ist es aber im wesentlichen nur die dritte Hand, mit der ein fremder Stil hineinkommt, und es erscheint mir nützlicher, diese Tatsache festzustellen, als in gequälten Entwicklungshypothesen das eine aus dem andern herleiten zu wollen. Was die dritte Hand auszeichnet [38]), ist die klare und scharfe Herausarbeitung der Formen, die überdies, sowohl was das Pflanzliche, wie die Vögel und Fische anbetrifft, sehr eigen-

[36]) Vorlesungen und Abhandlungen, herausgeg. von Ludw. Boll. II. München 1911. S. 28.

[37]) Anzeiger d. K. Akad. d. Wiss. Phil.-Hist. Klasse 48. 1911. Wien 1911. S. 85, 88, 90.

[38]) Etwas abweichend ist das J fol. 140 h, Taf. 46. Gehört es unbedingt derselben Hand an?

artig sind. Gerade die Klarheit der Formen ist das, was sie mit den Kanontafeln des Burchard-Evangeliars verbindet. Dagegen ist das Wesen der Schule von Luxeuil eine Hintansetzung des Umrisses und der Form, die die Farbe nur ungleichmäßig und ungenau ausfüllt; damit Hand in Hand geht eine Kleinteiligkeit, die ihre Wirkung im Buntfleckigen sucht. Die Entwicklung knüpft gerade hier an; im »mittleren Initialstil« des Lektionars von Luxeuil (Paris, lat. 9427) ist das Unruhig-Kleinflächige weiter durchgeführt; in den zierlich-feinen Zierseiten des Petersburger Gregors (Lat. Q. v. I. Nr. 14) ist ein Höhepunkt dieser tüpfeligen, gelegentlich an musivische Streumuster erinnernden Verzierungskunst erreicht. Wir möchten denn auch bei den spätesten Hss. der Schule, z. B. dem Ragyndrudis-Codex in Fulda, nicht von Roheit sprechen, wenn die breit und frisch hingeworfenen, z. T. fast hingewischten Zierate an zeichnerischer Form ebensoviel vermissen lassen, wie sie an malerischer Flottheit gewonnen haben. Wir haben hier ein Stück mit unbefangener Sicherheit gehandhabter Dekorationsmalerei vor uns, dem ich in der ganzen mittelalterlichen Handschriftenausschmückung nichts an die Seite zu stellen wüßte; man fühlt sich unwillkürlich an die Art barocker Vorsatzpapiere erinnert. Dieser Sieg des Farbig-Formlosen, fast möchten wir sagen Impressionistischen, ist allerdings höchst seltsam in einer Zeit und bei einer Kunst, wo alles auf das Festumrissene, Zeichnerische hinzudrängen scheint. Wir glauben im Gegensatz zu Z.s abschätziger Beurteilung diesen Durchbruch malerischen Empfindens als eine der merkwürdigsten Erscheinungen im Rahmen der frühmittelalterlichen Kunst stark hervorheben zu sollen.

Die Schule von Luxeuil bildet nach Z. auch den Ausgangspunkt für die Schule von Corbie. Die Dinge liegen hier weit schwieriger als bei Luxeuil; die Einheitlichkeit des Schulbegriffs ist weniger straff zu fassen und gewisse Unstimmigkeiten, wie sie in Z.s Buche nicht selten sind, verunklären das Bild. Z. bringt im darstellenden Teil zunächst eine entwicklungsgeschichtliche Übersicht, behandelt dann einige Codices, die als Einzelerscheinungen zu betrachten sind oder nur dem »weiteren Kreise« der Schule angehören; im beschreibenden Teil ist zwischen Schule von Corbie und Hss. unter Corbier Einfluß geschieden: die Scheidung deckt sich aber nicht mit der im beschreibenden Teil gegebenen; die Verwirrung wird noch dadurch erhöht, daß im darstellenden Teil drei Hss. zum weiteren Kreise der Schule von Corbie gerechnet werden, die im beschreibenden zur Schule von Luxeuil gehören (Paris, Lat. 10 910, Cambridge, Corpus Christi Coll. 304, St. Gallen 188). Sachlich ist diese Doppelzuweisung der abseits liegenden Hss. belanglos, doch erhöht sie das Vertrauen zu den Bestimmungen Z.s nicht.

Wie unklar die Dinge noch liegen — trotz Z.s angestrengter Bemühungen, Ordnung zu schaffen —, geht gleich aus folgendem hervor: Ausgangspunkt ist für Z. die Gründung Corbies mit Luxeuiler Mönchen; kein Wunder, daß auch Hss. aus dem Luxeuiler Scriptorium in Corbie waren, wie wir das von dem Petersburger Gre-

gor (Lat. Q. v. I. Nr. 14) wissen. Nun zeigen sich die ersten Blätter des Gregor von Tours (Paris Lat. 17 655) von dieser oder ähnlicher Vorlage abhängig. Seltsamerweise zeigt nun Z. Neigung, daraufhin auch den Petersburger Codex und einen verwandten in Valenciennes in Corbie entstanden sein zu lassen, obgleich in der weiteren Entwicklung in Corbie nichts zu finden ist, das diese Richtung fortsetzt! Im Gegenteil setzt schon auf fol. 3ᵛ des Gregor von Tours die ausgesprochene Stilrichtung von Corbie ein, die mit den Zielen, die in Luxeuil verfolgt werden, nichts zu tun hat; und diese Corbier Richtung ist, wie Z. wahrscheinlich zu machen sucht, doch auch schon in einigen Vorstufen nachweisbar, so daß die Einwirkung eines Vorbildes aus Luxeuil im Gregor von Tours mehr episodenhaft erscheinen will. Allerdings zeigt sich eine innere Stilverwandtschaft mit Luxeuil noch einmal: in dem vatikanischen Missale Reg. lat. 257 und dem Alten Testament in Paris (Nouv. acq. lat. 1740); das »Malerische« bricht hier so stark durch, daß man, wie Z. richtig hervorhebt, eher an Luxeuil als an Corbie erinnert wird, und doch kann an der Zugehörigkeit zu Corbie kaum ein Zweifel bestehen, und wir möchten nicht einmal mit Z. an ein von Corbie abhängiges Kloster denken. Sonst freilich wendet sich der Stilcharakter Corbies von dem Malerisch-Unbestimmten entschieden ab, geht auf klare Ausprägung der Form und auf eine bunte, aber fein säuberlich abgegrenzte Kolorierung aus. In die Schule von Corbie müssen frühzeitig fremde Einflüsse eingedrungen sein; ausnahmsweise kommt sogar ein Bild, ein hl. Hieronymus, in dem Petersburger Codex Lat. Q. v. I Nr. 13 vor. Z. fühlt sich durch eine u. E. wohl zufällige Ähnlichkeit an die bekannte altbyzantinische Evangelistenbüste in Konstantinopel erinnert; immerhin ist er auf der richtigen Spur, denn auch die pflanzliche Ornamentik dieser und ähnlicher Hss. deutet auf byzantinischen Einfluß, und zwar möchten wir annehmen, daß eine byzantinische Handschrift — nicht nur kunstgewerbliche Erzeugnisse, wie Z. will (vgl. S. 16) — die Vorlagen geliefert hat. Wenn uns auch aus Byzanz aus dieser Zeit so wenig erhalten ist, daß wir kaum Näheres über die Art der Vorlage zu sagen wagen können, so möchten wir doch mit allen Vorbehalten auf den Rest eines Evangelienbuches in London (Add. 5111) [39]) hinweisen, das zweifellos eines der ältesten und allerprächtigsten Stücke einer Richtung ist, von der uns kein weiteres Beispiel verblieben ist.

Der Begriff der Schule von Corbie, von dem Z. ausgeht, ist wie gesagt ein sehr umfassender und dementsprechend unbestimmter, aber auch innerhalb der von Z. der eigentlichen engeren Schule zugerechneten Hss. ist eine scharfe Trennung zu beobachten, die nach Mitte des VIII. Jahrhunderts eingetreten sein muß, und zwar fällt die Stilwandlung zusammen mit dem Aufkommen einer neuen Schriftart: der »Minuskel des noch nicht voll entwickelten a b-Typs«, die aus dem b-Typ der nordostfränkischen Gruppe abgeleitet wird. Bemerkenswert ist nun, daß der neue Stil,

[39]) Abb. Haseloff, Codex purpureus Rossanensis. Berlin und Leipzig 1898. S. 44 u. 45.

der mit der neuen Schriftart einsetzt, jedenfalls dem Stil der nordostfränkischen Gruppe verwandt ist, wo er in der Tat etwas früher aufzutreten scheint. Es ergibt sich somit ein Abhängigkeitsverhältnis oder jedenfalls eine gleichlaufende Entwicklung, die Z. als solche nicht herausgearbeitet hat. Auf den starken orientalischen Einfluß, der bei dieser Stilwandlung im Spiele ist, werden wir gleich bei Besprechung der nordostfränkischen Gruppe zurückkommen. In höchst eigenartiger Form zeigt sich die Einwirkung der fremden Vorbilder in dem Pariser Augustin Lat. 12 190 (um 760). Der Codex bringt eine merkwürdige teppichartige Flechtwerkkomposition als Titelblatt, in der Z. wegen des Fehlens jeder Analogie in fränkischen Handschriften und »wegen der Ähnlichkeit mit östlichem Flechtwerk« eine »Kopie einer solchen Vorlage« sieht. Die Äußerung ist dunkel (vgl. a. S. 14); wenn Z. dabei an »östliche« Hss. gedacht hat, so kommen wohl nur koptische oder syrische in Frage, in denen aus etwas jüngerer Zeit Titelblätter erhalten sind, die sich allenfalls vergleichen ließen. Die Komposition, wie sie hier vorliegt, erinnert lebhaft an abendländische Steinplatten des sog. langobardischen Stils, deren ungewöhnliche Übertragung in die Malerei ja den ungewöhnlichen Eindruck hervorgerufen haben könnte. Es ließe sich aber auch an freie Nachahmung einer irischen Vorlage denken, für die ja teppichartige Zierseiten durchaus gebräuchlich sind (vgl. etwa Taf. 217 a), doch bieten die Ornamente im einzelnen keinen Anhalt dafür. An sich wäre diese Annahme um so weniger befremdlich, als im 8. Jahrhundert in der Schule von Corbie der insulare Einfluß so groß wird, daß Z. die Vorstellung bekämpft, er habe überhaupt »alle vorausgehenden Motive verdrängt«. Tatsächlich lassen Initialen später Erzeugnisse der Schule den Zusammenhang mit älteren Stücken kaum mehr ahnen, sie gehen völlig zur Bildung von Typen über, die uns aus der karolingischen Buchkunst geläufig sind.

In diesem Zusammenhange sei noch des Lorscher Missales in der Vaticana (Pal. lat. 493) gedacht, das beim Durchblättern der Tafeln innerhalb der Schule von Corbie völlig befremdlich anmutet. Der oft erwähnte Gegensatz des darstellenden und beschreibenden Teils macht sich hier besonders deutlich fühlbar: in letzterem (und dementsprechend in der Anordnung der Tafeln) steht der Codex an einer Stelle, wo er keinesfalls hinpaßt; in der Darstellung ist er richtiger aus dem Corbieer Zusammenhang herausgelöst und mit anderen nur ganz lose Beziehungen zu Corbie aufweisenden Hss. zusammengestellt. Nach Z. wäre der Hauptteil der Hs., der uns hier beschäftigt, um 770 entstanden, vielleicht in der Rhein-Mosel-Gegend, möglicherweise in Lorsch selbst. Z. hat das Richtige getroffen, wenn er in der Einleitung (S. 17) die Blattinitialen der Hs. als »dem merowingischen Kunstgefühl im Grunde wesensfremd« bezeichnet und ein »Vorwehen karolingischen Geistes« spürt. Tatsächlich stehen wir vor einem Rätsel, und alles, was Z. vorbringt, um uns die »ganz neu und eigenartig wirkenden« Erscheinungen entwicklungsgeschichtlich verständlich zu machen, scheint uns mehr oder weniger nebensächlich;

eher möchten wir auf den Leutcharius-Codex in Petersburg (F. v. I Nr. 6) hinweisen, der nach Z. gleichzeitig ist (um 770); auch von ihm sagt Z., daß seine Blattform »schließlich schon karolingischem Stilgefühl unterworfen« ist (S. 16); aber was die Hss. unterscheidet, was Pal. lat. 493 voraus hat, ist das Gefühl für Schwung, Rhythmik, Massenabwägung in den Ranken, und dieses Gefühl stempelt den Codex so völlig zu einem Erzeugnis der neuen Zeit, daß wir nur die Wahl haben, entweder die Datierung ins VIII. Jahrhundert anzuzweifeln und anzunehmen, daß die betreffenden Initialen von einer jüngeren Hand hinzugefügt sind (die Hs. weist Zusätze aus karolingischer Zeit auf), oder aber klipp und klar zu bekennen, daß der Beginn der Renaissanceströmung in so früher Zeit liegen muß, denn Z.s gewundene Erklärungsversuche vom Vorwehen karolingischen Geistes und Stilgefühls bringen schließlich über die Schwierigkeiten nicht hinweg. Hier liegt ein reifes Meisterwerk vor, und sein Meister wußte dem künstlerischen Empfinden der neuen Zeit bereits reinen und vollen Ausdruck zu geben.

Die Betrachtung der Werke der Schule von Corbie führt zu dem Ergebnis, daß der Höhepunkt des Schaffens, wenigstens die größte Produktion, erst in karolingischer Zeit, d. h. in der zweiten Hälfte des VIII. Jahrhunderts liegt, und dasselbe gilt von den übrigen Schulen, die hier noch unerörtert geblieben sind. Überhaupt nur wenige reichen mit ihren Anfängen in die Frühzeit der merowingischen Buchkunst, das VII. Jahrhundert, zurück. Außer Luxeuil und Corbie — und der etwa durch Spaltung und Abzweigung zu gewinnenden Schulen — gehört einer unbekannten Schule der Brüsseler Caesarius (9850—52) an, den Z. anhangsweise bei Corbie vorführt, und die Frühwerke der »nordostfränkischen Gruppe«, die sich um den Pariser Gregor (Lat. 17 654) zusammenstellen lassen. Wenn es ihnen an Eigenart und Bedeutung nicht fehlt, so ist ihre Zahl doch klein und der Zusammenhang mit den jüngeren Erzeugnissen ein sehr lockerer; denn die Hauptwerke, die den eben wegen der Beziehungen zu Corbie erwähnten Stil vertreten, vor allem das Sakramentar der Vaticana (Reg. lat. 316), gehören erst der Mitte des VIII. Jahrhunderts an. Die Zierseiten dieser Hs. mit ihrer Ornamentenfülle und den zahlreichen Tiergestalten gelten als Musterbeispiele des merowingischen Stils. Erst Z.s Werk zeigt uns, daß die Umbildungen, die zu diesem Ergebnis geführt haben, erst in so später Zeit eingetreten sind. Z. sieht hier wie meistens die Vorbilder in »östlichen Stoffen«, wie der vorsichtige, allzu vorsichtige Ausdruck lautet, aber ohne je genauer anzugeben, welche Stoffe er meint. Die Übereinstimmung in der Stilisierung mit den bekannten Eigentümlichkeiten gewebter Vorbilder zugegeben, bliebe immer erst die Möglichkeit auszuschließen, daß solche Beeinflussung der Buchmalerei durch die Stoffe nicht schon im Osten stattgefunden habe, daß also nicht auch koptische, syrische und armenische Handschriften — byzantinische kommen u. E. nicht in Frage — die Vermittler gespielt haben können: eine Möglichkeit, die uns, wie oben schon gesagt, wegen gewisser allgemeiner Ähnlichkeiten, durch-

aus wahrscheinlich zu sein scheint. Auf die — trotz aller Verschiedenheit vorhandene — Ähnlichkeit armenischer Titelköpfe ist oben schon einmal Bezug genommen worden. Die Vergleichsbeispiele sind jüngeren Ursprungs, aber sie haben u. E. eine entsprechende ältere Stufe der morgenländischen Buchkunst zur Voraussetzung. Wie wir schon bei der Besprechung der Frage des Ursprungs der Fisch-Vogel-Initialen hervorgehoben haben, ist Z. diesem Gedanken mit einer gewissen Hartnäckigkeit aus dem Wege gegangen und kehrt immer wieder zu der Behauptung zurück, der starke »östliche« Einfluß, den er keineswegs leugnet, sei durch Stoffe oder sonstwie durch kunstgewerbliche Erzeugnisse eingedrungen. Für diese Anschauung läßt sich vor allen Dingen geltend machen, daß das Vorhandensein orientalischer Handschriften nicht leicht zu erklären ist, und noch weniger ihr fortgesetztes Zuströmen im VIII. Jahrhundert — denn die Vorlagen können kein sehr hohes Alter gehabt haben! So groß auch die orientalische Kolonie im Abendlande war, so war doch die Sprache der Klöster, um die es sich hier handelt, lateinisch und ihre Insassen Mönche, die schon kein Griechisch, geschweige denn eine orientalische Sprache kannten. Die Hinweise auf die frühen Zusammenhänge des Mönchtums mit dem Morgenlande, wie sie Mâle neuerdings wieder vorgebracht hat, werden aber um so weniger herangezogen werden dürfen, als das Schwergewicht des orientalischen Einflusses nicht in die Frühzeit fällt. Darin liegen Schwierigkeiten, die natürlich bei der Annahme des Einflusses orientalischer kunstgewerblicher Erzeugnisse ganz wegfallen, und die auch, soweit es sich um die Annahme griechischer Handschriftenvorbilder handelt, sehr viel geringer werden. Trotzdem scheinen uns, wie wir nochmals betonen möchten, die Gedankengänge, die das Zustandekommen des orientalischen Charakters unter Ausschluß von Handschriftenvorlagen erklären sollen, viel zu verschlungen; vielmehr ist es u. E. unendlich viel wahrscheinlicher, daß der Strom der orientalischen Überlieferung doch auf irgendwelchem Wege durch die Handschriften eingedrungen ist. Unzweifelhaft klar wird das überall da — in merowingischer wie in karolingischer Zeit —, wo es sich um figürliche Darstellungen handelt; denn vor dem Gudohinus-Evangeliar, das Z. seiner kleinen Gruppe von Fleury zurechnet, läßt sich die »aus dem Osten eindringende Vorlage« ebensowenig anders erklären, als bei den Malereien des Trierer Evangeliars der Echternacher Schule, wo auch Z. von byzantinischen »Miniaturen« spricht. Was aber von den Bildern gilt, muß mehr oder minder auch von der ornamentalen Ausschmückung der Handschriften gelten, und bei der Frage des Zusammenhangs des Sakramentars von Gellone und der spanischen Buchmalerei kommt denn Z. selbst auf das Vorbild syrischer Handschriften, wie sie uns nicht erhalten sind. In karolingischer Zeit endlich, bei den Handschriften der Ada-Gruppe, sehen wir ganz klar in diesen Dingen, denn daß hier östliche Stoffe die Vorlagen abgegeben hätten, wird doch selbst Z. nicht behaupten wollen? Dieses gesicherte Beispiel erlaubt uns aber wieder Rückschlüsse auf die vorangehenden Zeitläufte.

Orientalische Einflüsse von der einen Seite, insulare von der andern tun das ihrige, um das Bild der merowingischen Entwicklung im VIII. Jahrhundert besonders verwickelt zu machen. Es gilt das in gleichem Maße von den Erzeugnissen der Schule von Corbie, von Fleury[40]), der nordostfränkischen Gruppe und den Handschriften des a-Typ, wie Z. in wenig glücklicher Weise die mutmaßlich in Laon beheimatete kleine Gruppe nennt. (Die Bezeichnung a-Typ wäre u. E. nur dann berechtigt gewesen, wenn die damit in Zusammenhang stehenden Gruppen des b- und des a b-Typ entsprechend benannt worden wären: b-Typ ist die nordostfränkische Gruppe, a b-Typ die vorerwähnte späte Form der Schrift von Corbie, vgl. Z. S. 71[41]).) Hängen diese Schulen — mit Ausnahme von Fleury, dessen Erzeugnisse Z. mit Italien in Verbindung bringt — eng zusammen, so bleiben schließlich das mehrerwähnte Sakramentar von Gellone und die Rechtshandschrift des Schreibers Wandalgarius in St. Gallen (731) nebst einem Augustin in Cambrai als eine ganz abseits stehende Gruppe übrig. Das Problem, das diese kleine Gruppe so anziehend macht, ist oben bereits angedeutet worden: es ist die spanische Frage. Wir wiederholen, das Sakramentar stammt aus der Abtei Gellone (St. Guillem du Désert bei Aniane) in Südfrankreich. Dort war es schon im IX. Jahrhundert, und an der Entstehung dort ist früher nicht gezweifelt worden. Nichts lag näher, als von Gellone aus Fäden nach Spanien hinüberzuknüpfen. Indessen, die Hs. ist älter[42]) als das Kloster Gellone, und der Text enthält Hinweise auf Rebais[43]) in der Diözese Meaux. Überdies hat Traube auch aus paläographischen Gründen die Entstehung im eigentlichen Frankreich wahrscheinlich gemacht. Z. führt als schriftverwandt einen Augustinus in Cambrai an und die Wandalgarius-Hs., deren Schreiber vielleicht in Besançon lebte. Alle diese Beziehungen führen also nach Ostfrankreich; doch stehen die Initialen des Wandalgarius dem merowingischen unendlich viel näher und bringen nichts, was nicht auch durch lose Beziehungen zu ähnlichen Codices wie dem Sakramentar von Gellone erklärt werden könnte. Z., dem selbst (S. 9) die Sonderstellung dieser Hss. im Frankenreiche nicht entgangen ist (»weder Vorläufer noch Nachfolge«) weist mit einer sehr schwachen Begründung die spanische Hypothese ab. Daß wir entsprechende spanische Hss. der Zeit vor 800 nicht kennen, besagt u. E. gar nichts, solange wir von der spanischen Buchkunst vor 800

[40]) Die Zuweisung steht auf unsicherem Grunde; die Haupths., das Gudohinus-Evangeliar, ist in dem unbekannten »Vosevio« geschrieben, und zwar, wie es scheint, für Autun. Z., der von der die Provenienz bestimmenden Eintragung nur einen ungenügenden Auszug gibt, behandelt die Hs. im darstellenden Teil kurzweg als Erzeugnis der Schule von Fleury, was erst zu beweisen wäre.

[41]) S. 19 u. 20 nimmt Z. freilich den b-Typ für Corbieer Hss. in Anspruch.

[42]) Nach Dom Quentin enthält die Hs. einen Hinweis auf die Entstehung zur Zeit des Bischofs Romanus von Meaux (um 750). Z. datiert sie, ohne Dom Quentin (dessen Ansicht auch Traube angenommen hat) zu widerlegen, »um 780«.

[43]) Auf die Herkunft der Hs. aus Rebais und das paläogr. Urteil Traubes begründet sich Z.s »Schriftheimat: Diözese von Meaux«. Der tatsächliche Zusammenhang ist weder im beschreibenden noch im darstellenden Text von Z. klar dargestellt.

überhaupt so gut wie nichts wissen. Z. selbst gibt die »vagen« Beziehungen zu spanischen Hss. [44]) des IX. und X. Jahrhunderts zu und will sie aus der Benutzung gleicher Vorlagen hier wie dort erklären. »Nur wissen wir wiederum nicht genau, wie das Vorbild ausgesehen hat und welchem Lande es entstammt.« Aus weiteren Äußerungen geht hervor, daß Z. an syrische Hss. denkt. Wir müssen demgegenüber an unserer früher geäußerten Ansicht [45]) festhalten, daß uns die Beziehungen zur spanischen Kunst keineswegs so »vage« scheinen, daß hier im Gegenteil eine eigenartige Verwandtschaft vorliegt, die u. E. jedenfalls nicht durch gemeinsame orientalische Vorbilder, sondern nur durch eine gemeinsame Art der Verarbeitung dieser Vorbilder erklärt werden kann. Natürlich könnte die Aufnahme und Verarbeitung dieser Vorbilder an einem dritten Orte stattgefunden haben und sich von dort aus nach Ostfrankreich und Spanien verzweigt haben, was schließlich immer wieder zur Annahme eines Zusammenhangs mit der spanischen Malerei zurückführt.

Wir haben oben bereits erwähnt, daß Mâle neuerdings wieder die Möglichkeit koptischer Vorbilder betont hat. Das bringt uns auf den springenden Punkt zurück, daß im Sakramentar von Gellone sich der orientalische Einfluß in ganz anderer Weise äußert als sonst in der merowingischen Kunst. Das Verhältnis ist ein unmittelbareres, wir glauben selbst an die Pforten des Morgenlandes zu treten (es ist darum nichts verfehlter, als wenn Mâle von diesem Sakramentar aus die Eigenart der merowingischen Kunst kennzeichnen will): kurzum, uns eröffnet sich eine so fremde Welt, wie in ähnlicher Weise nur in den späteren spanischen Handschriften — eine Welt, in die uns vielleicht schon der Ashburnham-Pentateuch einen Einblick gewährte.

Wenn somit bei der Betrachtung der merowingischen Schulen die orientalische Frage überall den Hintergrund abzugeben scheint, so ist es bei den insularen Schulen nicht wesentlich anders. Hier wie dort ist die Antwort zur Zeit oft noch ein großes Fragezeichen: nur ahnungsweise, nicht beweisend dringen wir in die Geheimnisse ein. Ein großer Unterschied ist aber von vornherein festzustellen. Die kontinentalen Hss. sind, wie wir gesehen haben, zum überwiegenden Teile Bibliothekshss.; der Prachtcodex war, von den jedoch fast stets bilderlosen Sakramentaren abgesehen, eine große Ausnahme. Bei den insularen Schulen steht es umgekehrt: Bibliothekshss. auch nur mit Initialschmuck sind selten, fast vereinzelt, dagegen besteht die Masse der Hss. aus Evangelienbüchern (Sakramentare kommen gar nicht vor): Evangelienbüchern allerdings von einem Reichtum und einer Pracht

[44]) Traube (in seinen nachgelassenen Beiträgen zu Burn, Facsimiles of the Creeds, H. Bradshaw Society 36, 1908, S. 31) faßt sein Urteil über den Entstehungsort der Hs. sehr vorsichtig: »für uns wahrscheinlich in der Diözese Meaux«; ferner läßt Traube die Möglichkeit spanischen Einflusses in der Kalligraphie ausdrücklich zu.

[45]) Michel, Hist. de l'Art I, 2. Paris 1905. S. 88.

der Ausstattung, die auf dem Festlande ganz unerhört ist, aber dafür ist denn auch die Anzahl der Hss. eine winzig kleine. Durch das Vorherrschen der bilderreichen Prachthss. rückt nun auch die Frage der orientalischen Vorbilder in ein anderes Licht; es ist ohne weiteres klar, daß nur die Buchmalerei die Vorbilder geliefert haben kann, daß die indirekte Beeinflussung durch Stoffe u. dgl., auf die Z. bei den merowingischen Hss. immer wieder zurückkommt, hier nur eine geringe Rolle gespielt haben kann.

Die an Anziehungskraft allen voranstehende irische Kunst tritt uns plötzlich ohne Vorstufen, als eine abgeschlossene Entwicklung entgegen, und Z.s Forschungsergebnisse sind geeignet, dieses mysteriöse Dunkel noch zu vermehren. War man bisher in Streit, wie die drei Bilderhss., die im Vordergrunde stehen, die Evangeliare von Durrow, Kells und Lindisfarne, in die Entwicklungsgeschichte einzuordnen wären, insonderheit, ob das Book of Kells nicht eine spätere Stufe verträte, so kommt Z. zu dem Schlusse, daß alle drei Hss. der gleichen Zeit, dem Anfang des VIII. Jahrhunderts, angehören, ein Datum, das aus äußeren Gründen nur für die Lindisfarne-Hs. gesichert ist, die eigentlich überhaupt nicht zur irischen Schule gehört; denn sie ist nach einer Angabe des X. Jahrhunderts, deren Inhalt nie bezweifelt worden ist, unter Bischof Eadfrith (698—721) in Lindisfarne in Northumbrien geschrieben. Unsere Zeittafel gibt eine Übersicht davon, wie sich nach Z.s Annahmen die Hauptwerke der irischen Schulen in eine kurze Zeitspanne zusammendrängen und wie auch die Ausstrahlungen sich auf wenige Jahre beschränken.

Es ist wohl ohne weiteres klar, daß diese nicht durch zwingende Gründe veranlaßte Zusammendrängung aller führenden Codices auf die gleiche kurze Zeitspanne schweren Bedenken begegnen muß; in der Tat scheint es unmöglich, sich die ganze Entwicklung in so wenigen Jahren abrollend zu denken. Im Grunde ist es aber weniger belangreich, ob man Z.s Datierung um einige Jahrzehnte auflockert; der Kernpunkt der Frage ist vielmehr der, ob das Book of Kells, das schon durch seine Pflanzenornamente einer andern Stilstufe anzugehören scheint, ungefähr gleichzeitig mit den andern genannten Hss. sein kann. Nach Z. ist das Book of Kells unbedingt an die Spitze der Entwicklungsreihe zu stellen; es steht dem »östlichen Vorbilde« näher als alle anderen irischen Bilderhss., und die Pflanzenformen, die das Book of Kells voraus hat, sind nicht ein später hinzugetretenes, sondern ein in der späteren Entwicklung ausgeschiedenes Ornament. Z. findet ähnliche Pflanzenformen auf den Steinkreuzen von Ruthwell und Bewcastle und hält — trotz Rivoira u. a. — an ihrer Datierung ins VII. Jahrhundert fest, womit denn auch von dieser Seite her die Möglichkeit der frühen Entstehung des Book of Kells gesichert wäre, wenn nicht für die frühe Ansetzung der Steinkreuze eben wieder die Verwandtschaft mit dem Book of Kells einer der Hauptgründe wäre (s. Z. S. 30). Wesentlicher für die Datierungsfrage ist aber der andere eben angedeutete Punkt: das Book of Kells kennt noch nicht die völlige Flächenhaftigkeit, die ein Grund-

gesetz der irischen Malerei ist und die gerade in den jüngeren Erzeugnissen so weit ausgebildet wird, daß nicht einmal im Rahmen des Zeichnerisch-Flächenhaften das Verständnis für den Sinn der Vorlagen gewahrt bleibt. Nach Z. (S. 98) bedeuten nun die Bilder des Book of Kells »einen Kompromiß zwischen den stark plastischen Tendenzen der Vorlage und dem irischen Flächenstil«. Zu bemerken ist hierzu, daß Z. mit dem plumpen Ausdruck »stark plastische Tendenzen« nicht an Tendenzen denkt, von denen man bei einem Witz, Pacher oder Caravaggio reden könnte, sondern nur ganz allgemein die malerische Wiedergabe der Körperrundung meint. Allerdings hat der Maler des Book of Kells dafür noch einiges Verständnis, wenngleich er Ire genug ist, um die Gesichtslinien in kalligraphische Schnörkel umzusetzen und aus Falten und Umrissen den Gesetzen der Symmetrie gehorchende Linienspiele zu machen, aber darum steht er doch — namentlich den späteren irischen Arbeiten gegenüber — hinsichtlich der Wiedergabe der Natur unserer Anschauung unendlich viel näher. Z.s Gedankengang ist nun der, daß an dem ganzen irischen Material, wie er es vor uns ausbreitet, ein ständiges Sich-Entfernen von der wirklichkeitsgetreuen Darstellung zu beobachten ist, daß nirgends eine Spur einer renaissanceartigen Gegenströmung wahrzunehmen ist, und daß darum das Book of Kells nicht später sein kann als die übrigen irischen Hss. »Wie wäre es denkbar, daß eine Kunstrichtung, die ein östliches Vorbild zunächst mißversteht und sich dann immer mehr von ihm entfernt, in ihrem Endgliede diesem am nächsten kommt?« (Z. S. 108). Gegen diese Aufstellung scheinen mir nun doch einige Einwendungen am Platze. Niemand wird die Richtigkeit des Z.schen Satzes bestreiten wollen, aber faßt er das Problem richtig? Handelt es sich denn um die Kunstrichtung der irischen Malerei und nicht um den Sonderfall, ob an einem noch zu bestimmenden Orte zu einem erst festzustellenden Zeitpunkte der Maler des Book of Kells durch ein »östliches« Vorbild — und vielleicht auch andere Umstände — so stark aus dem Strome der landläufigen Entwicklung herausgehoben werden konnte, daß er dazu kam, ein aus dem Rahmen der irischen Kunst herausfallendes Werk zu schaffen? Und wenn man im Hinblick auf die ganze irische Entwicklung, die keinen zweiten derartigen Fall kennt, diese Möglichkeit von der Hand weisen zu müssen glaubt, so stellen wir die zweite Frage: warum soll das, was später ganz undenkbar ist, im Anfange des VIII. Jahrhunderts möglich sein, wenn uns doch das Book of Durrow beweist, daß damals der irische Stil bereits in viel stärkerem Maße entwickelt war als im Book of Kells? Wenn die Entwicklung vom Book of Durrow zum Book of Kells unmöglich ist, müssen wir dann nicht eine Entwicklungsabstufung vom Book of Kells zum Book of Durrow annehmen, die einen erheblichen Zeitabstand zwischen sie setzt? [46]) Nach Z. wäre aber im Gegenteil eher das Book of Durrow etwas älter.

[46]) Und wie erklärt es sich, daß im Echternacher Evangeliar der ganz naturfremde »homo« neben dem »vitulus« von der entzückenden Frische des naturalistischen Umrisses steht? Beide stehen doch zweifellos im Banne eines irischen Vorbildes!

Z. hat u. E. die eine Seite des Problems scharf ins Licht gewendet, aber damit das Problem noch nicht gelöst. Weiter zu kommen wäre wohl erst, wenn wir über den nebelhaften Begriff der »östlichen Vorlage« hinausgelangen, feststellen, wie sie beschaffen gewesen sein kann und seit wann und wo sie den irischen Künstlern vorlag. Z.s Buch läßt noch jeden entscheidenden Schritt in der Richtung vermissen; die so wichtige Frage nach dem Entstehungsort der irischen frühen Codices scheidet er grundsätzlich aus: ob das Book of Kells in Jona, einer Insel an der schottischen Küste, oder in Kells in Irland entstanden sei, ist ein Streitpunkt, an dem Z. (S. 95) achselzuckend vorbeigeht. Damit fällt die Möglichkeit der Beantwortung der eben gestellten Fragen. Ob wir sie je werden beantworten können?

Im Grunde genommen ergeben Z.s Ausführungen, auch wenn man seine Beweise für zwingend anerkennen will, doch nur einen terminus ante quem, den der Anfang des VIII. Jahrhunderts und die beginnende Ausbreitung des Einflusses des Stils des Book of Kells bedeutet. Und ähnlich steht es mit dem Book of Durrow, das man früher gern ins VII. Jahrhundert gesetzt hat. Z.s Hauptgrund für die Ansetzung ins frühe VIII. Jahrhundert: die Ähnlichkeit der Initialen des abhängigen Echternacher Evangeliars gibt auch nur einen dehnbaren terminus ante quem, und der Abstand der Initialen der beiden Hss. scheint mir erheblicher als Z.; im allgemeinen läßt sich wohl sagen, daß man den Spielraum nach oben, den diese termini lassen, nicht allzu weit ausdehnen darf, da sonst mutmaßlich andere Entwicklungsstufen zwischen ihnen stehen würden, denn wie bei den Schulen des Festlandes hat auch hier die einzelne Stilphase kein allzu langes Leben. Jedenfalls, nach Z.s Darstellung, ist nicht das geringste über eine irische Buchmalerei bekannt, die den großen Prachthss. vorausgegangen wäre. Damit stimmt sehr wohl überein, daß wir in den Schreibschulen der von der irischen Mission im frühen VII. Jahrhundert gegründeten Klöster, in Bobbio und Luxeuil, keinerlei Spuren eines Einflusses irischer Buchkunst wahrnehmen können: anscheinend gab es sie damals noch nicht, doch ist dabei freilich auch zu bedenken, daß die Beschränkung der Anwendung der Buchkunst auf Prachthss. ihrer Ausbreitung Schranken ziehen mußte.

Um so lebhafter ist die Auswirkung der irischen Buchkunst im VIII. Jahrhundert. Die Richtung des Book of Durrow setzt sich in der — nordenglischen? — Echternach-Gruppe fort; das Book of Kells hat dagegen nach Z. (S. 22) »fast die gesamte spätere Produktion« in Irland beeinflußt. Unklar bleibt dabei das Verhältnis zu der dritten irischen Schule, die Z. aufstellt, der in Northumbrien beheimateten Gruppe des Lindisfarne-Evangeliars. Das letztere ist nach Z.s Ausdruck (S. 22) »Anfangsglied und Hauptrepräsentant« dieser dritten Schule; für diese Schule wird aber noch auf derselben Seite angenommen, daß die irische Vorlage des Lindisfarne-Evangeliars die gemeinsamen Motive der Schule des Kells-Evangeliars entlehnt habe: hiermit rückt also die irische Vorlage des Lindisfarne-Evangeliars in die Stelle des dritten schulbildenden Gliedes auf; aus der gleichen Quelle

— mit Einflüssen des Book of Kells — wird die Schule von Wales abgeleitet, zu der Z. eine schwankende Stellung einnimmt, da er sie meist zur Lindisfarne-Gruppe zu rechnen geneigt ist (vgl. Z. S. 22 f., 31, 116 f.). Am deutlichsten spricht Z. sich S. 117 aus, wo er einen »festen Kanon an Ornamenten und Kompositionsprinzipien, der in einem irischen Codex nicht auf uns gekommen ist«, annimmt und vermutet, daß Hss. dieses Stils nach Lindisfarne und nach Wales gekommen seien. Diese Annahme scheint mir nun nicht nur mit der vorerwähnten, das Lindisfarne-Evangeliar sei »Anfangsglied und Hauptrepräsentant« der dritten irischen Schule, in offenem Widerspruch zu stehen, sie wirft auch die von Z. aufgestellten Daten um, denn wenn das Lindisfarne-Evangeliar zwischen 698 und 721 (Z. S. 118: 710—20) entstanden ist, der Vertreter der Schule von Wales, das Book of St. Chad, aber zwischen 715—730 (so Z. S. 118, aber S. 269: 2. Viertel des VIII. Jahrhunderts), so müssen wir doch für die Entstehung der Vorlagen und ihre Verbreitung etwas mehr Zeit annehmen, als daß wir sie in den Anfang des VIII. Jahrhunderts setzen könnten, wie Z. die Evangeliare von Durrow und Kells. Auch aus diesen Erwägungen heraus macht sich die oben geforderte Auflockerung der Daten notwendig, denn Entstehen, Blühen und Sich-Ausbreiten dreier Schulen in dasselbe Jahrzehnt zu setzen, ist doch eine gewaltsame Annahme.

Die Rätsel der irischen Entwicklung sind eben auch durch Z.s Versuche noch nicht gelöst. Wie widerspruchsvoll seine Aufstellungen sind, zeigt ein weiterer Fall. Auf S. 117 möchte Z. in der Christusfigur eines Evangeliar-Fragments in Durham (A II 17) »auf eine Nachfolge der figürlichen Vorbilder der konstruierten irischen Schule in Northumbrien schließen«. Dieses Bruchstück, das Z. S. 124 in den Beginn des VIII. Jahrhunderts (S. 259 »um 725«) setzt, ist nun aber nach Z. von ähnlichen irischen Vorbildern beeinflußt wie das Johannes-Evangeliar in Cambridge (Corpus Christi College 197), das zur Echternach-Gruppe gehört, und diese Gruppe wird wiederum vom Book of Durrow hergeleitet und auch in den Vierfüßlern in Durham A II 17 erkennt Z. »die direkten Nachkommen des Book of Durrow«. Wenn wir diese Nachweise vereinigen, kommen wir dazu, im Durhamer Bruchstück vom Beginn des VIII. Jahrhunderts bereits ein Zusammenfließen der Bestandteile zweier irischer Schulen festzustellen, deren Anfangsglieder nach Z.s sonstigen Anschauungen eben auch erst in diese Zeit fallen.

Das Eindringen des irischen Stils in Northumbrien bildet, wie sich gezeigt hat, einen der wenigen festen Punkte in der Geschichte der irischen Buchmalerei. Der Zufall hat es nun gefügt, daß wir aus gleicher Gegend und Zeit ein zweites festdatiertes Werk ganz anderer Art haben: den Codex Amiatinus, den Abt Ceolfried von Wearmouth und Jarrow — diese beiden angelsächsischen, an der Mündung von Wear und Tyne belegenen Klöster wurden um 674 bez. 682 begründet — auf seiner letzten Reise nach Rom (er starb unterwegs 716) mit sich führte. Wie dieser Tatbestand durch de Rossi, der die spätere

Veränderung der Widmungsverse erkannte, festgestellt worden ist, darf als bekannt vorausgesetzt werden; de Rossis Entdeckung ist nun von den weittragendsten kunsthistorischen Folgen. Aus Bedas Chronik wissen wir, daß Ceolfrieds Vorgänger Benedikt Biscop und Ceolfried selbst in Rom waren und von dort Hss. und Bildervorlagen für ihre Klöster mitbrachten; gelegentlich der vierten Reise Benedikts — 678 — wurde in Rom ein »pandectes vetustae translationis« erworben, und Beda erzählt uns, daß Ceolfried zu dieser Bibel in alter Übersetzung (Septuaginta) drei in neuer Übersetzung (Vulgata) habe hinzufügen lassen: es handelt sich also nicht um Abschriften, wie Z. (S. 110) fälschlich sagt; wir werden gleich sehen, wie bedeutungsvoll dieser Unterschied ist. Nun hat Corssen[47]) nachgewiesen, daß der Codex Amiatinus, oder richtiger dessen erste acht Blatt, in engem Zusammenhange stehen mit dem Codex grandior Cassiodors, d. h. einer der drei Bibelhandschriften, die Cassiodor hat anfertigen lassen und in seiner Schrift »de institutione divinarum literarum« beschrieben hat; ja da diese Lage, die die Bilder Cassiodors in seiner Bibliothek, des Tabernakels und Arkadenbogen enthält, von dem Rest des Codex Amiatinus erheblich verschieden ist, so hat schon Corssen nicht daran gezweifelt, daß sie nach dem Codex grandior kopiert sei, und Browne hat (1887) zuerst den Gedanken ausgesprochen, daß dieser Quaternio ein dem Codex grandior des Cassiodor selbst entnommenes Bruchstück sei (wozu bemerkt sei, daß die Frage, wie der Codex grandior nach Rom kam, noch gänzlich unaufgeklärt ist)[48]). Auch Z. glaubt sich für die Entstehung zu Zeiten Cassiodors entscheiden zu können, da die malerische Behandlung des Cassiodorbildes (der sich dann übrigens selbst zu Lebzeiten mit kreisrundem Nimbus hätte darstellen lassen[49])) eine Entstehung im VII. Jahrhundert selbst in Italien ausschlösse, vielmehr sehr wohl zur Zeit Cassiodors stimme, dagegen sei das stilistisch ganz abweichende Maiestasbild eine »Kopie nach einer der Miniaturen der Hs.«. Hierzu ist nun zunächst zu bemerken, daß der Codex Amiatinus keine Kopie des Codex grandior ist, wie eben bemerkt wurde, daß wir ferner über sonstige Bilder im Codex grandior gar keine Nachricht haben, so daß die Behauptung, das Maiestasbild sei nach ihm kopiert, vollkommen in der Luft hängt. Das ist aber in diesem Zusammenhange wichtig, weil damit alle Schlüsse über das verschiedene Verhältnis der Kopien zu den Vorlagen im Codex grandior hinfällig werden, denn auch für die erste Lage des Codex Amiatinus liegen die Dinge verwickelter, als sie Z. darstellt, der die hier obwaltenden Schwierigkeiten einfach verschweigt. Zunächst wäre die Frage zu erörtern gewesen, ob denn die Hs., die

[47]) Jahrb. f. protest. Theologie IX (1883), S. 619 ff.

[48]) Hörle, a. a. O. S. 11 f.

[49]) Die Schwierigkeit der Deutung des Bildes, die dieser Nimbus bereitet, ist von Z. übersehen worden. Bemerkt hat sie dagegen Chapman (Notes on the early history of the Vulgate Gospels. Oxford 1908. S. 6). Er vermutet in diesem Nimbus einen Zusatz des Kopisten in Jarrow. — Krücke (Der Nimbus und verwandte Attribute in der frühchristl. Kunst. Straßburg 1905) sieht in dem Dargestellten Esra, wie die in karolingischer Zeit hinzugefügten Verse ihn tatsächlich benennen.

Ceolfried nach Hause brachte, wirklich Original war, oder etwa eine (an sich einzig dastehende) Kopie des Cassiodorischen Codex grandior, die also jedenfalls vor 678 und in Italien entstanden sein müßte. Wir kommen damit vor die Frage, ob wir Anhaltspunkte genug haben, um zu entscheiden, ob ein illustrierter Codex Mitte des VI. Jahrhunderts in Vivarium entstanden ist. Bis jetzt fehlt es dafür kurzweg an allem und jedem Vergleichsmaterial, es sei denn, daß wir auf dem von Beer betretenen Wege vorwärts kommen, der wie gesagt die Erhaltung eines großen Teils der Bibliothek Cassiodors in Bobbio und Verona wahrscheinlich zu machen sucht. Und hier hätte nun unbedingt zu den Hinweisen Beers [50]) auf den Wiener Rufinus (Vind. 847) Stellung genommen werden müssen, der nach Beer als Vivarienser Prachths. in Frage kommt. Da Z. ihn mehrfach erwähnt, ohne auf den Gedanken zu kommen, ihn mit dem Amiatinus zu vergleichen, müssen wir wohl annehmen, daß ihm keine Ähnlichkeit aufgefallen ist. Auf der andern Seite wäre nun aber den doch nicht leichter Hand abzuweisenden Gründen entgegenzutreten gewesen, mit denen Corssen (Academy 1888) nachzuweisen sucht, die erste Lage des Amitianus müsse unter Ceolfried entstanden sein, Gründe, unter denen die Beschaffenheit des Pergaments, die Ähnlichkeit der Schrift und endlich der Inhalt des Textes eine Rolle spielen, denn die sicher unter Ceolfried geschriebenen Teile stehen nach Corssen in unlöslichem Zusammenhange mit den anderen. Auch Chapman [51]) nimmt als zweifellos an, daß das Purpurblatt dem Quaternio in England hinzugefügt sei (ohne Corssens sonstige Gründe zu berücksichtigen). Die Dinge liegen also nicht so einfach, wie sie Z. darstellt, und bei der ganz ungewöhnlichen Bedeutung dieser Frage, über die sich die Gelehrten der verschiedensten Länder den Kopf zerbrochen haben [52]), durfte sie u. E. nicht in dieser unbefriedigenden Weise angeschnitten werden.

Wenn wir diese Probleme unentschieden lassen, so kommt für uns im Amiatinus nur das Maiestasbild für die Frage in Betracht, wie die Vorlagen, die durch die Italienreisen der englischen Äbte ihrer Heimat zugeführt wurden, dort verarbeitet wurden. Nun ist uns das Bild, so groß auch seine von Z. stark betonten Schwächen sind, von ungeheurer Wichtigkeit als ein Versuch, dem altchristlichen Vorbild nahezukommen; jedenfalls hat sich der Maler, so ungeschickt er war, bemüht, der Kunstrichtung des VI. Jahrhunderts zu folgen, und zeigt keinerlei Absicht, die Vorlage etwa im Sinne des Book of Kells oder des Lindisfarne-Evangeliars umzuarbeiten. Die einzige Initiale des Codex dagegen — am Anfang des Matthäus-Evangeliums — verrät im Flechtwerk den Anschluß an die nordische Art, aber sie ist in der Größe so bescheiden, wie etwa die Initialen des Burchard-Evan-

[50]) a. a. O. S. 96 ff.

[51]) l. c. S. S. 6.

[52]) Von der Bibliographie über den Codex gibt nicht der knappe Auszug Z.s (S. 260), sondern nur Traube, Vorlesungen u. Abhandlungen I, 183 f. eine Vorstellung.

geliars, zeigt also darin noch die Zurückhaltung der altchristlichen Buchkunst. Und ist das Burchard-Evangeliar, möchten wir hier fragen, wirklich, wie Z. fest behauptet, italienischen Ursprungs und nicht northumbrisch, wie so oft vermutet worden ist? Es steht jedenfalls unter Z.s italienischen Tafeln ganz vereinzelt in seiner kalligraphischen Haltung und dem Codex Amiatinus ebenso nahe wie den italienischen fern.

Wir wiederholen, das Maiestasbild ist von ganz außerordentlicher Bedeutung. Ende des VII. Jahrhunderts (zwischen 678 und 716) finden wir hier im Norden Englands einen Künstler an der Arbeit, der, mit wieviel Geschick ist nebensächlich dabei, noch die Überlieferung der altchristlichen Malerei fortsetzt, wie das gut hundert Jahre später die karolingischen Buchmaler von neuem versuchen. Zwei Fragen drängen sich auf: war dieser Maler ein Engländer oder ist die so oft vorgebrachte Ansicht, der Amitianus sei das Werk eines italienischen Schreibers, der irgendwie nach dem Norden verschlagen war, richtig, und zweitens, steht die Kunst dieses Malers in lebendem Schulzusammenhang mit der altchristlichen Kunst, sei es in englischer, sei es in italienischer Überlieferung, oder hat ein totes Vorbild zur Nachahmung veranlaßt? Wir gestehen, daß die letzte Annahme uns nicht recht befriedigen will, und sind darum geneigt, einen lebenden Zusammenhang anzunehmen, wie er u. E. zumindestens für Italien durch ornamentale Malereien wie in den Codices Paris lat. 10 593, Harley 1775 und Add. 5463 bewiesen wird.

Diese Fragen sind nun aber auch noch in weiterem Zusammenhange von größter Bedeutung: die »südenglische« Buchkunst, von der gleich die Rede sein wird, zeigt im Laufe des ganzen VIII. Jahrhunderts, trotz starken und stärksten Einflusses der irischen Kunst im Ornament, im Bildlichen eine unabhängige Stilart, bei der immer und immer wieder der Zusammenhang mit der altchristlichen Kunst bzw. ihren Fortsetzungen im Osten durchbricht. Es hätte nahe gelegen, diesen Gegensatz schon anläßlich des Amitianus zu betonen; statt dessen hat Z. dieses Werk der nordenglischen Klosterkunst mit den Erzeugnissen der Lindisfarne-Gruppe zusammengeworfen: einer Schule, die aus einer irischen Klostergründung in Northumbrien hervorgewachsen ist, in der trotz der Anglisierung des Klosters nach 676 der irische Stil vorherrschend geblieben ist. Um diesen Gegensatz ganz zu erfassen, muß man sich vor Augen halten, daß nach Chapmans Ausdruck die Klöster Wearmouth und Jarrow »italo-sächsisch« waren, und daß ihr Gründer Benedikt Biscop aus dem »ganz italienischen« Peter und Paulskloster in Canterbury kam [53]). Eine äußerliche Verknüpfung zwischen der Kunst des italo-sächsischen und des hiberno-sächsischen Klosters in Northumbrien besteht nun allerdings: im Lindisfarne-Evangeliar haben wir ein seltsames Matthäusbild: unter dem Symbol des Engels sitzt der schreibende Evangelist, vor dem hinter einem Vorhang ein nimbierter Männerkopf sichtbar wird (ganz äußerlich erinnert das Bild an bestimmte

[53]) l. c. p. 8.

Darstellungen Papst Gregors und seines Schreibers Petrus Diaconus). Z. deutet diesen Kopf S. 113 auf Gregor, »was sehr wohl in den Gedankenkreis Cassiodors paßt«, und S. 265 auf den hl. Hieronymus, und läßt uns, wie bei den Doppeldatierungen ungewiß darüber, welche Deutung gelten soll. Doch das nebenbei: wichtig ist uns hier, daß der Matthäus im Umriß fast genau mit dem Cassiodor des Amiatinus übereinstimmt. Z. stellt in Erwägung, ob hieraus ein »terminus post quem non« für das Lindisfarne-Evangeliar abgeleitet werden könne, da das Cassiodorbild ja 716 mit dem Amiatinus nach Rom kam: ein Schluß, der jedenfalls nicht bündig wäre, da natürlich eine Kopie des Cassiodorbildes in England verblieben sein konnte. Jedenfalls glaubt Z., daß die Evangelistenbilder des Codex — »falls man in ihnen Kopien nach Vorlagen einer Handschrift sieht« — »nach dem Codex grandior Cassiodors selbst oder nach einer andern vermittelnden Handschrift« verfertigt sein müßten. Nun haben wir aber oben schon gesagt, daß erstens der Amiatinus keine Kopie des Codex grandior war, und daß zweitens über weitere Bilder des Codex grandior gar nichts bekannt ist. Gerade die Benutzung des »Cassiodor« für einen »Evangelisten« ist geeignet, uns in der Ansicht zu bestärken, daß der Codex grandior keine weiteren Vorlagen bot. Z. begründet seine — u. E. verfehlte — Annahme von den Vorbildern im Codex grandior damit, daß keine der beiden anderen auf Cassiodors Befehl angefertigten Bibelhss. reicheren Bildschmuck besessen habe, da Ceolfried die erste reichgeschmückte Lage für seine Bibel dem Codex grandior entnommen habe (was doch nie etwas für oder gegen Bilder in andern Hss. beweisen kann). Hier scheint überdies eine merkwürdige, durch die Dreizahl hervorgerufene Verwirrung im Spiel zu sein: wir wissen aus Cassiodors »de institutione« von seinen drei Bibelhss. und aus Beda von Ceolfrieds drei Bibeln [54]), die letzteren drei entstanden und waren in Wearmouth oder Jarrow, von der ersteren kam aber, soviel wir aus Beda wissen, nur der Codex grandior dorthin. Allerdings hat nun Dom John Chapman den Nachweis versucht, daß außer dem Codex grandior auch eine der anderen Cassiodorischen Hss. nach Wearmouth-Jarrow gekommen sei. Chapman, auf dessen Arbeit Z. seltsamerweise gar nicht zu sprechen kommt, geht aus von dem Nachweise, den Dom G. Morin erbracht hat, daß im Lindisfarne-Evangeliar sich liturgische Texte befinden, die sich nur auf die Kirche von Neapel beziehen können. Nun wissen wir aus Beda, daß 668 der Afrikaner Hadrian, früher Abt des Monasterium Hiridanum bei Neapel (Nisida?) zusammen mit Theodor von Tharsus und Abt Benedikt Biscop nach England kam, und daß dieser Hadrian bei der Einweihung der Kirche von Lindisfarne zugegen war. Daran hat nun Morin den naheliegenden Schluß geknüpft, daß durch Hadrian ein neapolitanisches Evangelienbuch nach Northumbrien gekommen wäre. Chapman hat diesen Schluß für verfehlt erklärt, vielmehr auf die weite Verbreitung des liturgischen Einflusses von Neapel

[54]) Vielleicht ist uns noch ein Bruchstück einer zweiten Bibel Ceolfrieds im Brit. Mus. (Add. 37 777) erhalten, vgl. New Palaeogr. Society, pl. 158, 159.

und Campanien in Northumbrien hingewiesen und wahrscheinlich zu machen gesucht, der andere Cassiodorische Codex sei die Quelle dieses Einflusses gewesen. Für uns ist die feststehende Tatsache dieses starken Einflusses süditalischer Hss. von größter Bedeutung, wenngleich die Frage nach den über das Bild des Cassiodor hinausgehenden Vorlagen für die Evangelistenbilder noch nicht entschieden ist. Gewiß ist bis zur Stunde nur, daß die Vorlage für den Matthäus des Lindisfarne-Evangeliars von Wearmouth-Jarrow aus nach Lindisfarne gekommen sein muß [55]).

Wenn Z. die Vermutung als naheliegend bezeichnet, daß die Bilder des Lindisfarne-Evangeliars den Stil des Maiestasbildes hätten fortsetzen sollen, so haben wir diese Anschauung schon oben als falsch zurückgewiesen. Im Lindisfarne-Kloster herrschte irische Überlieferung und daher erfolgte die entsprechende Umstilisierung der Vorlagen, die eine Ausscheidung alles dessen, was dreidimensionale Bedeutung hat, verlangte, die denn auch nahezu restlos erfolgte. Immerhin ist das Nachwirken der Vorlagen unverkennbar, zumal wenn wir das nach Z. gleichzeitige [56]) Book of St. Chad in Lichfield vergleichen, das Z. in die Lindisfarne-Gruppe einreiht, obgleich er selbst von der Entstehung in Wales überzeugt zu sein scheint. Wir haben dann doch wohl eine unmittelbare Übertragung von Irland nach Wales anzunehmen. Wenn Z. das Book of St. Chad und das Lindisfarne-Evangeliar aus der gleichen anzunehmenden irischen Schule ableitet, aber auf das freiere Verhältnis zum irischen Stil im letzteren hinweist, so erklärt sich das vorzüglich aus der Anglisierung des irischen Klosters in Lindisfarne, von der oben die Rede war. Im Sinne des irischen Stils ist, wie gesagt, das Book of St. Chad das weiter entwickelte; es steht der in letzter Linie naturalistischen Kunst dort ferner, wobei freilich nicht zu leugnen ist, daß die ersichtlich von einer bedeutenden Künstlerpersönlichkeit vorgenommene Übersetzung ins Irische oder richtiger Hiberno-Sächsische den Lindisfarne-Evangelisten einen besonderen Reiz gegeben hat.

In den Kreis der Ausstrahlungen der irischen Kunst gehört nun auch die »Echternach-Gruppe«. Der Name, vom Echternacher Evangeliar in Paris Lat. 9389 abgeleitet, ist nicht sonderlich glücklich, weil Z. die Anfänge dieser Schule nicht in Deutschland, sondern in Nordengland sucht. Es hat daher gewiß sein Mißliches, mit der Gruppe den Namen einer Abtei zu verbinden, in der nach Z. der erste Sitz der Schule sicherlich nicht war. Auf diese Weise arbeiten wir der Verbreitung einer falschen Vorstellung vor, die schwer wieder auszurotten ist, wenn es einmal gelingt, den richtigen Ausgangspunkt zu finden. Gewiß ist nur, daß der Stil mit der angelsächsischen Missionstätigkeit nach Deutschland kam, und daß er

---

[55]) Wem die von Z. aufgeführte Ähnlichkeit des Johannes im Lindisfarne-Ev. mit einem der Enge des Maiestasbildes des Amiatinus überzeugend ist, hat einen Grund mehr, eine in Wearmouth-Jarrow verfertigte Vorlage für das Lindisfarne-Ev. anzunehmen.

[56]) Wenn wir aus Z.s Datierungen die auf 715—730 bzw. 710—720 herausgreifen. Seine andern Datierungen ergeben einen Spielraum bis zu 50 Jahren.

schließlich sicher in der Trierer Gegend beheimatet ist. Wir kommen also hier zu dem Punkte, wo die Bearbeitung des irischen Problems für den Deutschen Verein unabweisbar wurde. Das Echternacher Evangeliar ist ein in seiner Art sehr bedeutsames Werk, das in seinen Evangelistensymbolen dieser der irischen Kunst geläufigen Aufgabe eine sehr eigenartige Lösung gegeben hat. In höchst seltsamer Weise steht hier die irische Absicht der ornamentalen Bewältigung des Bildes, die das Gewand des Matthäus-Engels in palmettenartige Gebilde umstilisiert hat, mit der Bewahrung eines naturalistischen Zuges im Kampf, dem der Umriß des »vitulus« hier mehr als in irgendeinem der irischen Beispiele (obwohl schon im Book of Durrow das gleiche vorliegt) seine überzeugende Lebenswahrheit verdankt.

In zwei Spätwerken, dem Maihinger Evangeliar aus Echternach (?) und vor allem dem Trierer Thomas-Evangeliar (Domschatz 61) tritt nun die Echternach-Gruppe in Berührung mit anderen Kunstrichtungen, von denen die zunächst wichtigste sofort erwähnt werden soll: der Trierer Codex ist zum großen Teil von einer »merowingischen« Hand geschrieben, die der nordostfränkischen Gruppe und den Hss. des a-Typ nahesteht, jedoch zu keiner bekannten Gruppe gerechnet werden kann. Damit haben wir den unumstößlichen Beweis der festländischen Entstehung der Hs. Ihr Verhältnis zum irischen bzw. hiberno-sächsischen Stil ist freilich ein sehr loses; es kann kaum mehr von anderem als der Benutzung von Vorbildern die Rede sein. Ein neues Stilgefühl beherrscht die Bilder und Canonestafeln, selbst diejenigen, die nach hiberno-sächsischem Vorbild und von einer Hand gemalt sind, die ersichtlich mit dem neuen Geist nicht mitkann. Dieser neue Geist aber ist nur zu erklären aus dem Zusammenhange mit der »südenglischen« Kunst.

Z. behandelt die einschlägigen Hss. in zwei Kapiteln: Canterbury-Schule und Südenglische Gruppe, wozu im beschreibenden Teil noch ein besonderer Anhang über »spätere angelsächsische und kontinentale Hss. unter englischem Einfluß« kommt. Es braucht nicht gesagt zu werden, daß die Begriffe Südengland und Canterbury nicht koordiniert, sondern nur subordiniert werden können; dazu wird uns ausdrücklich versichert, daß die südenglische Gruppe wegen ihrer Verwandtschaft mit Arbeiten aus Canterbury so lokalisiert worden sei. Auch die Zuweisung an Canterbury beruht auf einem sehr schwachen Unterbau: »der Codex aureus in Stockholm wurde von Aelfred von den Heiden gekauft und der Kirche in Canterbury gewidmet. Nichts liegt näher als die Annahme, daß die Heiden den Codex dort entwendet hatten, wo sie ihn veräußerten«, wozu denn noch eine mit S. 307 unvereinbare Notiz über ähnliche Schicksale des Evangelienbuchs in Hereford herangezogen wird. So schwach die Beweisführung Z.s ist, so groß sind die Wahrscheinlichkeitsgründe für Canterbury, aber damit treffen wir noch nicht den Kern der Sache.

Z. stellt die beiden südenglischen Gruppen den nordenglischen gegenüber, d. h. der Lindisfarne-Gruppe und der Echternach-Gruppe, als deren Heimatsorte

Lindisfarne, Wales und schließlich in letzter Linie sogar Echternach festzustellen sind. Es ist klar, es handelt sich hier um die Kunst der irischen und anglisierten irischen Klöster, für die ein zusammenfassender Name zu finden ist und für die wir die Bezeichnung »hiberno-sächsisch« verwenden. Wir erinnern daran, daß Chapman im Gegensatz dazu von dem italischen Kloster in Canterbury und den italo-sächsischen Klöstern in Northumberland sprach; wir erinnern an den unüberbrückbaren Gegensatz zwischen dem Codex Amiatinus, der die Kunst in Jarrow-Wearmouth vertritt, zur Kunst in Lindisfarne. So wird klar, wie der Gegensatz, den Z. im Auge hat, zu fassen ist: hiberno-sächsisch und italo-sächsisch stehen sich gegenüber, nicht Nord- und Südengland, denn die im Norden belegenen Klöster Wearmouth-Jarrow gehören nicht in eine nordenglische Schule[57]), wie Z. den Begriff faßt, aber die auf der altchristlichen Kunst fußende Richtung steht der irischen gegenüber, und im Ornament gibt es wohl eine Angleichung, aber keine Ausschaltung der Gegensätze.

Die Bezeichnung italo-sächsisch hat den Nachteil, daß sie den Kreis der fremden Einflüsse auf Italien zu beschränken scheint [58]). Sie trifft aber den Kern der Sache, da die Kunst, um die es sich hier handelt, auflebt nach der Neubekehrung Englands durch die römische Missionstätigkeit und der Begründung des Erzbistums Canterbury und der italischen und italo-sächsischen Klöster, um nochmals Chapmans Ausdruck zu brauchen.

Dem scheinen nun zwei Behauptungen Z.s zu widersprechen: 1. daß alle einschlägigen Hss. frühestens der zweiten Hälfte des VIII. Jahrhunderts angehören, 2. daß der Stil mit einer lebenden östlichen Malerschule (S. 128) — und zwar der byzantinischen (S. 36, 37, 127, 143) — in Verbindung stehe, während wir einen früheren Anfang und engeren Zusammenhang mit älteren italischen oder orientalischen Hss. erwarten würden, etwa wie das für den Codex Amiatinus gesichert ist.

Zur Datierungsfrage ist nun zunächst zu bemerken, daß keine einzige Hs. ein festes Datum besitzt: es sind ja überhaupt ihrer ganz wenige und durchweg Pracht-, nicht Bibliothekshss. Z. stellt den Codex aureus in Stockholm an die Spitze. Wenn wir aber seine Gründe im einzelnen ins Auge fassen, sehen wir, daß er ständig von dem Gedanken ausgeht, daß ein »Bruch mit der vorausgehenden insularen Entwicklung, die das Flächenhafte postulierte und jede Plastik unterdrückte« (gemeint ist die malerische Wiedergabe der Körperhaftigkeit, s. o. S. 204), eingetreten sei und eine Annäherung an »karolingisches Formgefühl« stattgefunden habe. Wir brauchen nun nicht nochmals zu sagen, daß diese Auffassung u. E. verfehlt ist. Wir sind nicht berechtigt, eine schrittweise Entwicklung vom insularen zum ka-

57) Die Frage der Bedeutung Yorks ist von Z. nicht berührt.

58) Über das Verhältnis der damaligen italienischen Kunst zu Griechentum und Orientalentum s. o. S. 180.

rolingischen Stil anzunehmen und die Denkmäler in eine dementsprechende Zeitabfolge zu bringen. All das hat die falsche Vorstellung vom Entwicklungsgange der insularen Kunst zur Voraussetzung, die hier bekämpft werden soll. Die Anschauung, die wir hier angreifen, steht auf einer Linie mit der Ansicht, daß das Book of Kells ein spätes Werk der irischen Schule sein müsse, weil es einer auf Naturtreue hinzielenden Malweise näherkomme; in diesem Falle hat Z., wie wir oben gesehen haben, diese Konstruktion der Entwicklung grundsätzlich bekämpft, während er im südenglischen Falle ihr selbst erliegt.

Und bei dieser Gelegenheit möchten wir eine andere Bemerkung nicht unterdrücken. In Z.s Kapitel über Canterbury fehlt jeder Hinweis auf die Bedeutung des Ortes in jenem Zeitabschnitt, jede Andeutung darüber, ob und seit wann wir berechtigt sind, dort eine Schreibstube zu suchen, aus der solche Prachtwerke hervorgehen konnten, und ob alte Überlieferung auf das Vorhandensein von Vorlagen hindeutet. Z. (S. X) macht eine abfällige Bemerkung über den »illusorischen Wert« der historischen Nachrichten: wir verstehen die Bemerkung wohl und verkennen die große Gefahr nicht, die in der kritiklosen Benutzung geschichtlicher Nachrichten für die Kunstgeschichte liegt, die zu einem geistlosen Ausschreiben geschichtlicher und paläographischer Handbücher führen kann. Aber wir dürfen u. E. nicht vergessen, daß auf einem so im Dunkeln liegenden Forschungsgebiete, wo uns von den künstlerischen Erzeugnissen nur winzige Bruchstücke erhalten sind, gerade die feinste Verzahnung der auf verschiedenen Wegen der Erkenntnis gewonnenen Ergebnisse die eigentlichste Aufgabe zu sein scheint. Nichts scheint uns bedenklicher, als das willkürliche Beiseitelassen irgendeiner Nachricht, die einen Fingerzeig bedeuten kann, und gerade im vorliegenden Falle würde die Berücksichtigung einiger Nachrichten Z.s ganze Stellung zur insularen Frage auf die richtige Bahn gelenkt haben. So durfte u. E. z. B. die Streitfrage, ob eine Prachths. wie Cambridge Corpus Christi Coll. 286, das sog. Evangelienbuch des hl. Augustin, durch eben ihn nach Canterbury gekommen ist, oder ob die Hs. und das Evangelienbuch der Bodleiana (857, Auct. D II 14) gar frühe Erzeugnisse der Schreibstube von Canterbury seien, nicht unerwähnt bleiben. Und wenn wir von der Frühzeit unter dem hl. Augustin absehen, so hätte um so weniger der Hinweis auf die Tätigkeit Theodors von Tharsus (von 668—690 Erzbischof von Canterbury) und seines Genossen, des Afrikaners Hadrian (Abt von St. Peter und Paul in Canterbury) fehlen dürfen, um so weniger, als Hadrian hier an die Stelle Benedict Biscops trat, der der Gründer von Jarrow und Wearmouth wurde und dort von Rom aus Vorlagen für die künstlerische Tätigkeit einführte. Hier haben wir in der Person und der Sache die Verknüpfung sowohl der süd- wie der nordenglischen Klöster mit der italienischen Strömung, sehen, wie auch die Fragen der Buchausschmückung in den Zusammenhang des großen Gegensatzes der irischen und der römischen Kirche in England hineingezogen werden; kurzum, finden aufs neue eine Bestätigung, daß die von Z. aufge-

stellte Scheidung zwischen nord- und südenglischen Schulen nicht der wirklich vorhandenen von italo-sächsischen und hiberno-sächsischen entspricht.

Das Beispiel von Wearmouth-Jarrow-Lindisfarne läßt an der Bedeutung jedes einzelnen Vorbildes, das damals nach dem Norden gebracht wurde, gar keinen Zweifel. Wir dürfen also keineswegs an der Tatsache stillschweigend vorübergehen, daß für Canterbury das Vorhandensein solcher Vorbilder gesichert ist. Wir wissen von den »codices plurimi«, die Gregor der Große an den hl. Augustin sandte, und wissen, daß man noch im XV. Jahrhundert in Canterbury eine ganze Reihe von Hss. auf diese Zeit zurückführte; leider ist heute keine dieser Hss. mit völliger Sicherheit festzustellen. Für den zweiten Zeitabschnitt, der durch die Namen Theodors von Tharsus, Hadrians und Benedikt Biscops bezeichnet wird, sind wir ohne entsprechende Nachrichten für Canterbury [59]). Wes Geistes Kind der aus Cilicien geflüchtete Missionar der Angelsachsen aber war, bezeugt Papst Zacharias (748) mit den Worten: »Greco-Latinus, ante philosophus et Athenis eruditus Romae ordinatus« [60]), und Beda erzählt, daß seine Schüler Lateinisch und Griechisch wie ihre Muttersprache beherrscht hätten. Wenn irgendwann und irgendwo eine Reihe von Umständen zusammentreffen, die die Verpflanzung einer »östlichen« Schule nach dem Westen begreiflich zu machen geeignet sind, so haben wir hier in Canterbury den Fall gegeben, wo der Begründer des wissenschaftlichen Lebens [61]) in dem großen Zuge der vom Morgenlande über Rom heranrollenden Kulturwelle steht.

Wir brauchen nicht hinzuzufügen, daß mit dem allen für die Kunstgeschichte nichts bewiesen ist, die geschichtlichen Nachrichten haben für uns nur »illusorischen« Wert, so lange nicht die kunstgeschichtliche Beweisführung zu gleichen Ergebnissen führt. Aber halten wir fest, für die Schule von Canterbury und ihre Verwandten behauptet Z. den Zusammenhang mit der lebenden, östlichen, byzantinischen Buchmalerei; dieser Zusammenhang ist um 770 schon in den Ausstrahlungen zu spüren, während in der Hauptschule nach Z. wenigstens kein Denkmal älter ist als das 3. Viertel des 8. Jahrhunderts: bleibt immerhin ein Zeitabschnitt von mehr als einem halben Jahrhundert seit den Zeiten Theodors. Z., der alle diese geschichtlichen Dinge mit Stillschweigen übergeht, scheint diesen Abstand für groß genug angesehen zu haben, um einen Zusammenhang auszuschließen; wenigstens spricht er von dem »Eindringen neuer byzantinischer Vorlagen nach der Mitte des Jahrhunderts« (S. 31); er nimmt in Trier ein selbständiges Einwirken der gleichen Vorbilder an (S. 128 und 142 f.). Einer näheren Auslassung über die Art der Vorbilder wird aus dem Wege gegangen, weil es »ganz an sicheren Datierungen und Lokali-

---

59) James, The ancient libraries of Canterbury and Dover. Cambridge 1903. p. LXVII rechnet das Evangelienbuch des Corpus Christi-College in Oxford (Nr. 286) zu den Büchern, die sie mitgebracht haben könnten.

60) Hörle, a. a. O. S. 30.

61) Roger, L'enseignement des lettres classiques d'Ausone à Alcuin. Paris 1905, p. 286 ff.

sierungen der östlichen Schulen« fehle. Trotzdem läuft Z. wiederholt der Ausdruck »byzantinisch« in die Feder statt des bei ihm sonst so beliebten nichtssagenden »östlich«. Gerade hier hätten wir den Ausdruck »byzantinisch« gern vermieden, denn in der Linie, die etwa vom Codex Rossanensis zur mittelbyzantinischen Kunst führt, lagen die Vorbilder gewiß nicht. Es hätte verschiedene Wege gegeben, weiter vorzudringen, ikonographische und stilkritische, Z. hat sie nicht begangen: die Aufgabe, die eine der vielversprechendsten auf diesem Gebiete ist, ist noch ungelöst; sie ist wichtig nicht nur für die englische Kunstgeschichte, sondern weil eine gewisse Verwandtschaft mit der Adagruppe vorliegt, die immerhin so groß ist, daß Swarzenski daraufhin versuchen konnte, die Adagruppe auf solche Vorstufen aufzubauen: ein Versuch, der u. E. verfehlt ist [62]), denn die Adagruppe kann nur von der frischen Einwirkung orientalischer Vorbilder ihren Ausgangspunkt genommen haben.

Wir möchten die Gelegenheit benutzen, für die ja noch so dunklen Zusammenhänge mit der morgenländischen Buchmalerei auf zwei Punkte hinzuweisen, wo Beziehungen klar sind. In dem aus dem Jahre 902 stammenden armenischen Evangelienbuch in S. Lazzaro bei Venedig finden sich Evangelistenbilder, in denen Hintergrundsbauten vorkommen, die in ihrer scharf die plastische Form heraushebenden Beleuchtung mit den entsprechenden Darstellungen der Adagruppe verglichen zu werden verdienen und wohl auf die gleiche orientalische spätantike Quelle zurückgehen. Ferner kommen dort in den Bogenfeldern der Canonestafeln mit Fischen (auch Tintenfischen) bestreute Flächen vor, die lebhaft an die Bildhintergründe des Egbertpsalters (vgl. a. a. O. S. 109 ff.) erinnern; ähnliches ist auch in der Reichenauer (Vögeschen) Schule zu belegen. Auf den orientalischen Charakter dieser Dinge habe ich s. Z. schon hingewiesen; daß es aber so übereinstimmende Dinge in der armenischen Buchmalerei gäbe — die sicherlich hier wieder sehr alte Vorlagen verarbeitet —, war mir damals noch unbekannt: nur ein Beweis mehr, wie vorsichtig wir bei der Bildung unserer Vorstellungen der orientalischen Vorbilder sein müssen.

Z. führt seinen Überblick über die englische Buchmalerei etwa bis zum Jahre 800. Es ist bezeichnend, daß viele Werke die schon erwähnten Beziehungen zur Adagruppe aufweisen, während hingegen Beziehungen zu denjenigen karolingischen Schulen, die mit der späteren angelsächsischen Buchmalerei in Zusammenhang stehen, ganz zu fehlen scheinen. Mit einer Ausnahme: die Lukas-Zierseite des aus Canterbury stammenden Evangeliars des Brit. Museums (Royal I E VI) weist vor allem in dem flott gemalten Wolkenhimmel eine stilistische Richtung auf, die zu der Annahme zwingen würde, daß sich die ersten Vorahnungen des späteren angelsächsischen Stils doch um diese Zeit in England gezeigt hätten. Z. scheint an dieser Merkwürdigkeit keinen Anstoß genommen zu haben, sagt nichts darüber, erwähnt

[62]) Vgl. Sauerland u. Haseloff, Egberpsalter S. 136 ff. und Göttinger gel. Anzeigen 1903, S. 882.

aber, daß der Codex unvollendet geblieben sei, und daß zu Anfang des X. Jahrhunderts ein Evangelistenbild hinzugefügt worden sei, das dann als der erste Vorläufer des angelsächsischen Stils anzusehen wäre. Was von dem Evangelistenbilde gilt, gilt aber auch von der Lukas-Zierseite: nur möchten wir auch hier die Frage aufwerfen, ob nicht auch hier schon die jüngere Hand angelsächsischer Stilrichtung bei der Vollendung im Spiele gewesen ist.

Wir haben im Vorstehenden für den englischen Stil der Buchmalerei, wie er in den Werken der Schule von Winchester und den verwandten Richtungen ausgeprägt ist, kurzweg die Bezeichnung angelsächsisch gebraucht; in der Tat ist sie so eingebürgert, daß es schwer sein wird, sie durch eine zutreffendere zu ersetzen, doch müssen wir uns klar darüber sein, daß wir hier unter »angelsächsisch« nur wenig mehr als das letzte Jahrhundert der angelsächsischen Zeit verstehen. Noch im XI. Jahrhundert lösen die Schulen, die wir am besten als anglonormannische zusammenfassen werden, die angelsächsischen ab. Diese kleine Abschweifung schien uns angebracht, da einmal die Frage der Benennung der englischen Schulen hier angeschnitten werden mußte. —

Wir sind damit bis zum Ende des darstellenden Teils Z.s gekommen; ihm folgt die Beschreibung, die sich im wesentlichen der Reihenfolge der Tafeln anschließt. Daß keine Übereinstimmung mit dem darstellenden Text besteht, ist oben schon gesagt, die Einteilung der Schulen, in einzelnen Fällen sogar die Zuweisung an die Schulen ist abweichend, dazu die leidigen Widersprüche in der Datierung. Es kommt hinzu, daß in der Darstellung Hss. erwähnt sind, die im beschreibenden Text fehlen (z. B. S. 71 »ein« Codex in Turin mit unbedeutenden und schlecht erhaltenen Initialen), und daß umgekehrt in der Beschreibung wieder sich Hss. finden, die in die Darstellung nicht aufgenommen sind, wie die eigenartige Evangelienhs. in Paris Lat. 281 und 298. Das für die karolingische Entwicklung auf dem Festlande so wichtige Evangeliar in Hereford ist nur in der Einleitung kurz erwähnt, in die Darstellung aber nicht einbezogen. Die Beschreibung enthält Verweise auf die Tafeln (nicht immer genau und vollständig!) und auf die Hauptstelle im Text; will man aber die weiteren, oft ebenso wichtigen Erwähnungen im Text, besonders in der Einleitung finden, muß man das Register zu Hilfe nehmen, was die Benutzung nicht erleichtert.

Die Beschreibung gibt nach paläographischem Vorbild in knapper Form Auskunft über Inhalt, Schriftheimat, Datierung, Bibliotheksheimat, Literatur. Letztere ist u. E. zu knapp gefaßt, wobei allerdings hervorzuheben ist, daß die Vielseitigkeit der einschlägigen Literatur — Kunstgeschichtliches, Geschichtliches, Paläographisches, Textkritisches usw. — die Auswahl schwer machte. Es folgen meist die allgemeinen Angaben über den Codex nebst den für die Provenienz wichtigen Angaben; letztere sind aber keinesfalls mit genügender Sorgfalt aufgenommen: wir vermissen z. B. beim Amiatinus die Verse, die für die Frage der Entstehung in und

für Jarrow-Wearmouth wichtig sind; beim Sakramentar von Gellone die Angaben, die die Herkunft aus Rebais beweisen; bei den Fuldaer Hss. eine ausdrückliche Begründung, daß sie nicht Besitz des hl. Bonifaz gewesen sein können; beim Veronensis XL (38) ist nicht gesagt, daß er Palimpsest ist, auch die wichtige Arbeit von Beer nicht angezogen, so daß der Benutzer des Buches ein falsches Bild der Sachlage erhält. Gerade weil dem Kunsthistoriker die betreffende geschichtlich-theologische Literatur nicht unmittelbar zur Hand zu sein pflegt, wäre u. E. hier eine gewisse Ausführlichkeit am Platze gewesen; auch hätten wir einen Hinweis auf die abweichenden Datierungen und Lokalisierungen gewünscht, wodurch in manchem Falle das Neue, aber auch das Unsichere der Zuweisungen ins rechte Licht gerückt worden wäre.

Eine eigentliche Beschreibung des handschriftlichen Inhalts der Codices ist nicht gegeben, auch darin geht die Zurückhaltung so weit, daß auch Wichtiges ausgefallen ist. Die Beschreibung des Kunstgeschichtlichen beschränkt sich teilweise auf das in den Tafeln Wiedergegebene. Das Wesentlichste sind die Farbenangaben. Sehr anerkennenswert ist, daß bei den meisten Hss. der Versuch gemacht ist, die verwendeten Farben aufzuzählen. Dabei ist der Wasserfarben-Katalog der Firma Dr. Fr. Schönfeld & Co. in Düsseldorf zugrunde gelegt: aus dieser Quelle stammen die bei dem Gegenstande des Buches so seltsam klingenden Bezeichnungen wie: Anilin-Brillant-Blau, Alizarin-Violett, Hookersgrün, Preußischgrün, Pariserblau, Indischgelb u. dgl. m.

Ist nun damit der Wissenschaft ein wirklicher Dienst geleistet? Wir haben nur vor wenigen Originalen Z.s Farbenbestimmungen nachprüfen können und gestehen, daß sie uns sehr befremdet haben, uns unnatürlich vorkamen. Aber davon abgesehen, es handelt sich hier nicht um eine Privatarbeit des Verfassers, sondern um ein wissenschaftliches Monumentalwerk (dem andere gleicher Art folgen sollen), das unabhängig von Zeit und Ort Geltung haben soll. Ist da der Schönfeldsche Wasserfarbenkatalog wirklich die richtige Grundlage, die, was die unbedingte Voraussetzung ist, in Bibliotheken auf Jahrhunderte hinaus zugänglich sein wird? Wir machen die Probe: die Staatsbibliothek in Berlin besitzt ihn nicht. Und außerhalb, im Auslande? Die gegenwärtige Verbreitung im Farbenhandel werden wir als ganz vorübergehend außer acht lassen dürfen.

Also u. E. kann dieser Katalog die Grundlage nicht abgeben. Auch Z. hat das empfunden. »Die Idee, eine Farbtafel der Publikation beizulegen, mußte aufgegeben werden, da sich eine genaue Übereinstimmung der Tonwerte der einzelnen Tafeln nicht hätte erzielen lassen.« Wir glauben, daß auch die feinst abgestufte Farbentafel nicht über die Schwierigkeiten hinweghelfen wird. Ein Fortschritt wäre wohl nur zu erzielen, wenn es gelingen würde, die Grundfarben, mit denen die Maler gearbeitet haben, auf chemischem Wege festzustellen und so die Farbenbenennungen der Willkür zu entziehen. Freilich wären auch damit die Schwierigkeiten

noch nicht beseitigt, da die genauere Bestimmung der verwendeten Mischungen usw. in jedem Einzelfalle eine neue Aufgabe darstellen wird.

Wir kommen zum Schluß. Wer den vorstehenden Ausführungen gefolgt ist, hat einen Einblick in die Mehrzahl der großen Probleme erhalten, die in der Publikation der vorkarolingischen Miniaturen berührt werden. Damit ist zugleich die ganz außergewöhnliche Bedeutung der Veröffentlichung klargestellt: mit ihren 341 Lichtdrucktafeln schüttet sie ein Material vor uns aus, das beieinander zu sehen man bisher kaum in den kühnsten Träumen hätte hoffen können. Die Abbildungen sind zum Teil sehr gut, jedenfalls in der überwiegenden Mehrzahl durchaus ausreichend. Wenn einzelnes nicht ganz befriedigt, so ist auf die Schwierigkeiten der Aufnahmen Rücksicht zu nehmen. U. E. kann den Mängeln nur dann abgeholfen werden, wenn es gelingt, einen Stand von unbedingt zuverlässigen, ganz auf der Höhe der Technik stehenden Wander-Berufsphotographen heranzuziehen, denen derartige Aufnahmen übertragen werden. Nur solche für kunstwissenschaftliche Zwecke besonders ausgebildete und durch amtliche Anstellung ganz für diese Aufgaben freigemachte Photographen würden es ermöglichen, für alle wissenschaftlichen und sonstigen Zwecke überall Aufnahmen von einer Qualität zu erlangen, wie sie weder der reisende Gelehrte noch der Lokalphotograph herzustellen vermag.

Das uneingeschränkte Lob, das wir der Veröffentlichung als Materialsammlung spenden, können wir, woran die zahlreichen oben vorgebrachten Einwendungen keinen Zweifel lassen, nicht auch dem Textbande zuwenden. Der Textband nimmt eine unglückliche Zwitterstellung ein zwischen einer kritischen, weit ausgreifenden Darstellung der kunstgeschichtlichen Probleme und einem mehr referierenden Begleittext des Tafelwerkes mit engerer Begrenzung der Aufgaben. Wenn er nach beiden Richtungen hin nicht befriedigt, nicht erschöpfend ist, so möchten wir an dieser Stelle den Verf. davor in Schutz nehmen, daß man ihm allein die Schuld aufbürdet. Gewiß hätten vielerlei Übelstände, vor allem die, die wir am schlimmsten empfinden, wie die widerspruchsvollen Datierungen, Zuweisungen und sonstigen Behauptungen unbedingt vermieden werden müssen und können, und die Unsicherheit und Unklarheit in der Stellungnahme zu den größten Problemen der Zeit, vor allem der »orientalischen« Frage fällt sicherlich auch dem Verf. zur Last, ebenso wie die unvollständige und zuweilen willkürliche Heranziehung der Vorarbeiten, doch dürfen wir eines nicht vergessen: die Aufgabe, die dem Verf. eben nach beendeter Dissertation gestellt wurde, war eine so erdrückend große, daß sie auch den stärksten Schultern hätte zu schwer werden mögen. Wenn wir bedenken, daß dem Autor zugemutet wurde, ganz Europa zu bereisen und sich binnen weniger Jahre von der Kunst des ganzen abendländischen Europas und ihren Wechselbeziehungen zur morgenländischen Kunst ein klares Bild zu machen, in einem Zeitabschnitt, in dem doch derartige Dunkelheit herrscht, daß auch trotz der umfangreichsten Vorarbeiten von seiten der verschiedensten Disziplinen her kaum über die Haupt-

linien der Entwicklung Übereinstimmung erzielt ist, so begreifen wir, daß, je umfangreicher die Materialsammlung ausfallen mußte, desto größer die Gefahr wurde, daß in der Verarbeitung nicht Schritt gehalten werden konnte. Uns dünkt, daß der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft selbst einen großen Teil der Verantwortung zu tragen hat, da er die Aufgabe des Bearbeiters zu groß bemaß. Wir verkennen die Vorzüge gewiß nicht, die die einheitliche Bearbeitung des Materials mit sich bringen mußte; aber diese Vorzüge mußten sich in ebenso viele Nachteile verwandeln, sobald die Materialsammlung beendet war und eine schnelle Ausarbeitung verlangt wurde. Wir bedauern darum, daß die Behandlung des Themas durch den Verf. trotz so vielen aufgewendeten Fleißes und Arbeitseifers nach vielen Seiten hin Angriffsflächen bietet, wollen darüber aber nicht vergessen, daß die große Veröffentlichung sicherlich eine der stolzesten ihrer Art ist, und daß durch sie unsere Kenntnis des vorkarolingischen Zeitabschnitts eine völlig neue Grundlage erhält, auf der alle zukünftige Forschung aufzubauen hat.

ZUR GRÜNEWALD-FORSCHUNG.

VON

FRANZ RIEFFEL UND WILHELM ROLFS.

A. BESPRECHUNG DES BUCHES VON OSKAR HAGEN, MATTHIAS GRÜNEWALD[1]).

VON

FRANZ RIEFFEL.

1911 ist der Textband von H. A. Schmids Grünewald-Werk erschienen, 1919 kommt das gegenwärtige Grünewald-Buch heraus; dazwischen liegt die Grenze, die zwei Generationen scheidet.

Schmid hat ein Werk schwersten Kalibers geschaffen. Was sich von kunstgeschichtlichen Monographien ihm an die Seite stellen ließe, ist wohl an den Fingern einer Hand abzuzählen. (Den »Wiederentdecker Grünewalds« würde ich ihn dessenungeachtet mit dem Verfasser nicht nennen.) So tief er schürft, so weit er greift, er hält sich mit aller Sachlichkeit in den Grenzen der Kunstgeschichte. Der Zweck des vorliegenden Werkes überschreitet teilweise deren Aufgaben. »Die Pflicht verlangt, daß heute über Biographie und Inventar hinaus die Grünewald-Kunst ihrer inneren Wesensart und künstlerischen Struktur nach so untersucht werde, wie es ihre Aktualität erheischt. Was helfen alle Forschermühen, wenn nach wie vor das

[1]) Mit 111 Abbildungen. R. Piper & Co., Verlag, München 1919.

Kapitel in der deutschen Kunstgeschichte, das Grünewalds Namen trägt, eine gelehrte Angelegenheit für Seminarübungen bleibt!« (S. 10). »Grünewald erkennen, den Bildner und seine Kunst begreifen, das heißt darum in allererster Linie: die Beschaffenheit des künstlerischen Organismus in Schöpfer und Geschaffenem aufzeigen« (S. 11). »Worauf es uns vielmehr ankommen muß, ist, zu erkennen, wie dieser denkende und gestaltende Geist selbst beschaffen war, und welches die Gesetze sind, auf Grund deren er seine eigenen Geschöpfe aufbaut« (S. 12). Der Weg zu diesen kunstpsychologischen Zielen muß aber natürlich durch kunstgeschichtliche Gefilde führen.

Man würde also das Buch falsch würdigen, wenn man es lediglich als kunstgelehrte Arbeit betrachtete. Über den Bau seiner (mit Fremdwörtern nicht kargen) Ausrüstung sprüht ja zuweilen eine blendende Feuergarbe von Lyrik auf. Die starke Subjektivität des Verfassers überwertet manchmal allzu selbstvertrauensvoll kleine Beobachtungen und entlockt ihnen gewagte Schlüsse. Dabei übertreibt er etwas die dem Gelehrten eigentümliche Neigung, Ähnlichkeiten, Zusammenhänge, Ursächlichkeiten zu erblicken und zu konstruieren, wo der schaffende Künstler nur eingeborne, Stoff gewordene Kraft sieht. Aber er fühlt wie ein Dichter dem Schöpfer nach, und so gelangt die Arbeit in den Analysen auf ihren Höhenkamm. Der ästhetischen Seite hält die geschichtliche und die kunstwissenschaftliche nicht ganz die Wage. Alles in allem: ein modernes Buch; es gibt noch mehr von der Psychologie des Autors als von der seines Gegenstandes.

Es zerfällt in zwei Teile (»Bücher«); den ersten mit den Überschriften »Der Meister und seine Zeit«, »Bildungsmächte«, »Der Mensch«. Der zweite beschäftigt sich mit den Werken, vom Isenheimer Altar ausgehend. Das »historische Problem Grünewald« wird in die Frage gefaßt: »Wie kam es, daß von zwei gleichmäßig potenzierten Künstlern des gleichen Zeitalters (nämlich Dürer und Grünewald) nur einer das Schicksal der deutschen Kunst bestimmen mußte, während der andere, zwar von vielen bewundert und bestaunt, dennoch dem Gesicht und Gedächtnis immer mehr entschwinden konnte, bis man nichts mehr von ihm und seinem Werke wußte?« (S. 16). Die Antwort sucht der Verf. darin, daß Dürer in Nürnberg, einer Stadt mit Überlieferung und geregeltem Werkstattsbetrieb, Grünewald (vermutlich) in Aschaffenburg geboren wurde, wo es beides nicht gab, »gleichsam an der Wasserscheide zwischen fränkischem und schwäbisch-mittelrheinischem Kunststromgebiet« (S. 17). Mir scheint, Überlieferung und geregelter Werkstattsbetrieb wird in kleinerem Umfang auch in Aschaffenburg heimisch gewesen sein. Im übrigen ist der Mittelrhein fränkisch, wie der Main. Schwaben grenzt sich ziemlich weit südlich Aschaffenburgs von Franken und dem Mittelrhein ab. Von einer derartigen »Wasserscheide« kann nicht die Rede sein. Die Antwort auf die Frage liegt wohl nicht im Geburtsort und der Abkunft, sondern in der Artung. Es gibt Persönlichkeiten, die ihrer innersten Natur nach »ungesellig« sind, sein müssen.

Der Verf. setzt sodann Grünewalds und Dürers Stil einander gegenüber. Zumal ihre Linie. »Wir, deren Augensinnlichkeit ..... bettelarm geworden ist, müssen uns erst langsam wieder zurückerobern, was jene altdeutsche Formphantasie auf dem Boden einer pantheistischen Weltanschauung« — der mittelalterlichen! — »an noch ungehobenen Ausdrucksschätzen hinterlassen hat« (S. 21). Er veranschaulicht die Bedeutung der Grünewaldschen Linie recht gut an dem Mantelumriß des Engels auf der Isenheimer Verkündigung, an der Gruppe der María und des Johannes der Isenheimer Kreuzigung und an anderem. Am Schluß des Abschnitts kommt er auf das Eindringen des Italianismus in die Kunst und Grünewalds Stellung dazu zu sprechen. Als gegen Ende des 15. Jahrhunderts in der deutschen Malerei durch den »Heißhunger nach Wirklichkeit die Verwirrung vollkommen« geworden und »einige Stilsucher sich an die tektonisch diszipliniertestе Malerei, die gerade zur Hand war, an die italienische« gewandt hatten, als in »dem Kampf zwischen beiden Richtungen die nationale« unterlag, hat »Grünewald allein ..... die Tradition nicht aufgegeben, obwohl er auch im Süden gewesen ist. Er muß auf besondere Weise gefestigt, vielleicht auch durch das in ihm nicht zu verkennende weltmännisch sichere schwäbische Wesen in gewisser Weise vorbereitet gewesen sein« (S. 27). Der Berichterstatter glaubt nicht, daß man bei Grünewald, einem Franken, so gut es Goethe war, von schwäbischem Wesen reden kann, und es wird die Angehörigen des schwäbischen Stammes vielleicht erstaunen, daß man gerade dem ihrigen weltmännische Sicherheit zuschreibt. Unter seinen vielen Vorzügen, die niemand höher schätzt als der Berichterstatter, ist sonst allgemein weltmännische Sicherheit nicht als ein in verwunderlich hohem Grade vorhandener angesehen worden.

Im Abschnitt »Bildungsmächte« wird die Einwirkung der Glasmalerei auf Grünewald mit Recht hervorgehoben. Wer war aber sein Lehrer? »Was in den ersten bekannten Malereien Grünewalds als erlernbares Gut angesehen werden darf, eben das Technisch-Handwerkliche, das Lineament, die Farbenbehandlung, die Modellierung u. a., das weist deutlich auf einen Zusammenhang mit dem älteren Holbein, dem Großmeister von Augsburg, hin« (S. 32/33), und zwar auf seinen Stil während des Frankfurter Aufenthaltes 1501. In seiner Werkstatt hat Grünewald wohl schon in Augsburg gearbeitet. Jedenfalls belegt Grünewalds »Verspottung Christi« das Schulverhältnis. »Den besten Beweis für die Richtigkeit unserer Vermutung erhalten wir übrigens durch die auffällige Tatsache, daß alles, was im Lauf der letzten Jahre von der Forschung an Einzelfakten der Frühzeit aufgedeckt worden ist, erst durch die Augsburger Lehrjahre sich zu einem völlig logischen Ganzen zusammenfügt. Der Aufenthalt dort in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre des 15. Jahrhunderts ist geradezu der Schlußstein, in dem alle Einzelentdeckungen dauernden Halt finden« (S. 33). Grünewald wurde durch die in Aschaffenburg »herrschenden, seiner Entwicklung in keiner Weise förderlichen Verhältnisse geradezu gezwungen, auszuwandern« (S. 33). »Daß er sich nach Schwaben und den Rheingebieten auf

den Weg gemacht hat, ist jedenfalls an sich möglich, in Anbetracht der offensichtlichen Kenntnis der Rothenburger Glasmalereien« (eines Kruzifixus aus der Jakobskirche, der eine keineswegs zwingende Ähnlichkeit mit Grünewaldschen Kreuzigungen zeigt) »sogar wahrscheinlich. Augsburg lag dann über die Straße« (S. 34). Solche unfesten Vermutungen, die auf keiner Tatsache beruhen, scheinen schwache Stützen für die wissenschaftliche Hypothese eines Schulverhältnisses zu Holbein in Augsburg.

Außer diesem beweist die »Verspottung« nach der Ansicht des Verf., daß Grünewald, bevor er sie schuf, in Italien war. Weil die italienische Reise vor allen bekannten Werken liege, bliebe hier, anders wie bei Dürer, »die Naht, die den Riß zusammenhält«, versteckt. Der Verf. nimmt, wie in früheren Aufsätzen, eine Abhängigkeit der »Verspottung« von der Nikolauspredella des Pesello wahr, die ehemals in S. Croce in Florenz sich befand; ferner gewisse Beziehungen, namentlich in der Armhaltung des Sebastian des Isenheimer Altars zu Mantegnas Triumphzug Caesars, damals in Mantua, endlich im Mariaschneebild eine eigene Anschauung verratende Kenntnis der Örtlichkeit des Esquilin in Rom. Auf Grund dieser Beobachtungen wird gefolgert, »der tiefgläubige junge Matthias« sei im Jubeljahr 1500, da »der hl. Vater in Rom ewige Sündenvergebung« (der Verf. meint natürlich nicht Sündenvergebung, sondern Ablaß) »all denen versprochen, die kommen und die Gräber der Heiligen verehren wollten« (S. 35), nach Rom gepilgert, und zwar über Mantua und Florenz; dort habe er u. a. Glasgemälde und Bilder des Castagno, besonders die Kreuzigung (mit gutem Erfolg für den Isenheimer Kruzifixus) gesehen. Vielleicht habe er in Rom (hier lernte er möglicherweise den gerade anwesenden Jakob Heller kennen — S. 205), bis nach dem 24. Februar 1501 verweilt, an welchem Tage in S. Maria Maggiore das Haupt des Apostels Matthias »zur Adoration« (der Verf. meint natürlich nicht Anbetung, sondern Verehrung) gezeigt wurde. Diesenfalls würde er zu Ostern 1501 in Florenz haben eintreffen können, um den dort ausgestellten Karton Lionardos zur hl. Anna selbdritt zu sehen; da auch Lionardo ihn mannigfach beeinflußt habe. Das ist, meine ich, ein sehr luftiges Gebäude von Vermutungen.

Neu war, als er ihn aufstellte, nur der Satz des Verf., Grünewald sei schon vor jedem bekannten Werk in Italien gewesen. Die Vermutung einer italienischen Reise hat der Berichterstatter bereits 1897 in seinen Grünewald-Studien behutsam ausgesprochen und 1902 bei der ersten Veröffentlichung des Mariaschneebildes bestimmter unter Berufung auf die Heiligen in Muschelnischen am päpstlichen Palast und auf das römische Straßenbild wiederholt. Auch die Kreuztragung in Karlsruhe verrät Kenntnis italienischer, wohl römischer Baukunst. Und für den Aufenthalt in Rom spricht auch die Tatsache, daß nach Sandrart ein hl. Johannes Grünewalds sich dort befand. Schmid hat die Örtlichkeiten auf dem Mariaschneebilde bestimmt identifiziert, namentlich den Lateranpalast (der auf dem caelischen Hügel liegt,

nicht, wie der Verf. zu sagen scheint, auf dem esquilinischen; S. 39); ohne sich für einen Aufenthalt Grünewalds in Rom zu entscheiden.

Also mit einer Anwesenheit des Malers in Rom vor dem Mariaschneebild und der Kreuztragung wäre füglich zu rechnen.

Aber das frühe Datum der italienischen Reise steht und fällt bis jetzt mit der Tatsache, daß Grünewald die Predella an Ort und Stelle gesehen und für seine »Verspottung« verwertet habe.

Sind nun die behaupteten Übereinstimmungen beider Bilder nur durch die Kenntnis des angeblichen Vorbildes zu erklären? (es soll abgesehen werden von der Möglichkeit einer mittelbaren Kenntnis, die nicht in Italien vor sich zu gehen brauchte.) Ich glaube, nur wer überzeugt sein will, wird sich hier überzeugen lassen. Wie trügerisch und wie zufällig sind oft die augenfälligsten Übereinstimmungen! Vor vielleicht zwei Jahrzehnten wurde Hans Thoma vorgeworfen, für den kauernden Jüngling der »Einsamkeit« von 1894 in der Pinakothek ein Bild von Flandrin fast buchstäblich abgeschrieben zu haben. Er konnte nachweisen, daß er, ohne das Bild von Flandrin zu kennen, den Entwurf zu seinem Gemälde schon 1860 gezeichnet hatte. Und in unserem Falle sind die Ähnlichkeiten nicht einmal sehr beträchtlich. Grünewald würde dem Pesello bloß Äußerlichstes abgeguckt haben, wie er sich räuspert und wie er spuckt. Am meisten Ähnlichkeit könnte man zwischen den mit den Händen in der Luft herumfahrenden im Hintergrunde (schlagen tut er doch nicht) und dem Grünewaldschen Faustschläger finden; geringere zwischen Pesellos Henker und dem Schergen rechts; die mindeste zwischen dem hl. Nikolaus in dem stabbewehrten festen Manne der Verspottung. Aber nicht bloß die Bedeutung der Gebärden ist bei Grünewald und Pesello anders; wie unterscheidet sich der wuchtgeladene, federnde Schwung der Personen Grünewalds, zumal der Schergen rechts von der lahmen, schauspielerischen Gebärde der Gestalten Pesellos! Eines hätte Grünewald dem Pesello allerdings absehen können, einiges Raumgefühl. Das fehlt seiner Tafel.

Wenn man nicht den »klugen« Ausschnitt des Verfassers, sondern das ganze Bild mit der »Verspottung« vergleicht, so verringert sich der Eindruck der Übereinstimmung noch erheblich.

Ebenso äußerlich und zufällig scheint mir die Verwandtschaft der Gebärde des hl. Sebastian zu Mantegnaschen Vorbildern. Mit dem tiefempfundenen »Sursum corda« des Sebastian, das sich in seinem Blick ebenso wie in seiner Armhaltung ausspricht, hat Mantegnas schöne Bewegungsgeste wahrlich nicht das mindeste zu schaffen.

Die »Verspottung« stellt gewiß eine Reihe von Fragen. Der Bruch in ihrer Gestaltung ist sofort von Schmid bemerkt worden. Er findet den Schergen rechts beinahe befremdend und akademisch. Merkwürdig ist der Inhalt der Darstellung. Nach Matthäus 26, $_{67}$ und $_{68}$, Lukas 32, $_{64}$ und $_{65}$, Markus 14, $_{65}$ wird die Verspottung

Christi bei Kaiphas geschildert. Die Verhüllung des Hauptes mit der Binde berichten nur Lukas und Markus. Den Vorgang stellen die alten Meister seltener und wohl nur bei vielbildrigen Passionsfolgen dar. (Dürer z. B. nicht in der großen oder in der Kupferstichpassion, wohl aber in der kleinen Holzschnittpassion). Meist wird eine zweite Verspottung Christi, die bei Pilatus vor sich geht, und die der Dornenkrönung folgt (Matthäus 27, 29, 30; Markus 15, 19) vorgeführt. Grünewald hat aber — soweit ich sehen kann, ganz ungewöhnlicherweise — einen andern Vorgang mit der Verspottung verbunden, nämlich die Schilderung, wie Christus von Kaiphas zu Pilatus geschleppt wird, und dies letztere ist die am meisten in die Augen fallende Handlung auf dem Bilde, und zur Hauptsache geworden. Ja, bei näherem Betrachten gewinnt man den Eindruck, daß auch in der Komposition der Maler von diesen zwei Figuren ausgegangen ist. Sie haben beide Raum, während die andern fast in das Bild hineingestopft sind, selbst der zuschlagende Scherge und sein Gegenstück, der fette Zuschauer. Bei jenem weiß man nicht einmal, ob er auf gleichem Boden steht, wie die andern Gestalten (— dann ist er unmenschlich lang) oder erhöht (— dann fragt man sich, wie). Die vier Männer zuhinterst wirken gar als Füllfiguren. Der Pfeifer links ist der einzige, der den Namen des Bildes als »Verspottung Christi« rechtfertigen könnte. Aber die fünf hinteren Figuren sind die grünewaldischsten, noch mehr als der schlagende Scherge und selbst als es der Christus ist. Am wenigsten grünewaldisch ist die Gestalt, die im Bilde die wichtige Diagonalstellung einnimmt und dadurch auch den in der Art eines Schmerzensmannes sitzenden Christus an Bedeutung zurückdrängt, der »akademische« Scherge rechts, den ich in der Anzeige von Schmids Grünewald den Bruder des Dürerischen »Zimmergesellen« nannte. Nur eine flüchtige Umrißähnlichkeit hat er mit Pesellos Henker gemein, aber Fleisch und Blut mit Dürers Gestalten von 1495 an. Zum Beispiel den beiden Frauenräubern der Zeichnung von 1495, dem Lanzknecht auf der »Dame zu Pferd« (B 82), dem Henker auf der Marter der hl. Katharina (B 120), dem »Ercules« (B 127), dem Herkules auf der Zeichnung in Darmstadt und auf dem Bilde im Germanischen Museum. Der Scherge auf der Marter des Evangelisten Johannes in der Apokalypse (B 61) bietet gar die Vorderansicht des unsrigen. Die Liste ließe sich erweitern; ich habe nur einiges herausgegriffen und wundere mich, daß man nach Italien schweift, um das Vorbild einer so urdeutschen und urdürerischen Gestalt zu suchen. Womit nicht gesagt sei, daß solche Gestalten bei Dürer nicht letzten Endes auf italienische Muster zurückgehen. Allein was er von dorther empfing, hat er umgegossen und mit seiner Marke gestempelt, und in dieser seiner Form ist es von Grünewald benutzt worden.

Ein Schulverhältnis Grünewalds zum älteren Holbein bleibt mir nach wie vor äußerst problematisch. Wenn der Verf. darauf hinweist (S. 33), daß Glaser die Möglichkeit zulasse, Holbein habe seinerseits unter Grünewalds Einfluß gestanden, so ging Franz Bock darin voraus (Hochland, 9. Jahrg., 1911/12, S. 471 ff.).

Sieht man das Verhältnis zwischen Grünewald und Holbein gerade in den Holbein-

bildern der ehemaligen Frankfurter Dominikanerkirche verkörpert, so wird das Problem um so schwieriger, je weniger wir wissen, wieweit der ältere Hans Holbein selbst an dieser Arbeit beteiligt war. Es fiel bisher allgemein auf, daß die Bilder neue Töne in Holbeins Werk anschlagen. Nun steht fest, daß er 1501 mit seinem Bruder Sigmund und mit Leonhard Beck zusammen in Frankfurt war. Die vier kleinen Bilder aus dem Leben Christi und das Abendmahl sind offensichtlich moderner und scheinen mir großenteils — vielleicht nach des Hans Holbein Entwurf — von Beck herzurühren. Was kommt von der Passion oder den Stammbäumen auf Sigmunds, was auf Hansens Rechnung? Nach meiner Meinung besteht die Möglichkeit, sich eine Vorstellung von Sigmunds Stil zu verschaffen (auch abgesehen von dem bekannten streitigen Muttergottesbilde). Auf Schloß Wolfegg befindet sich eine Gruppe, soweit ich sehe, in der Literatur bisher nicht beachteter Blätter, etwa anderthalb Dutzend, zum Teil Silberstift-, zum Teil Rohrfederzeichnungen holbeinischer Art; einige offenbar gleichzeitige Kopien, andere Originale; eine 1483, vier 1495 datiert. Auf einer 1495 datierten Rohrfederzeichnung, die einen Reiter und zwei andere Figuren darstellt mit gotischen Minuskeln 𝔳 𝔥, dazwischen eine Marke ✝ Das Ganze mag der Rest eines Werkstattskizzenbuchs sein.

Ob Grünewald mit Dürer in persönliche Berührung kam? Etwa bei Ausführung der festen Flügel des Helleraltars? Der Verf. wirft die Frage auf, ohne sie bestimmt zu beantworten, weist aber auf die undürerische Art der erhaltenen zwei Tafeln hin. Auch Holbein könne nicht als ihr »Anreger« angesehen werden. Möglich, daß Grünewald zwischen 1504 und 1509 in den Niederlanden gewesen sei.

Zwischen 1509 und 1511 ist der Isenheimer Altar geschaffen. »Die Hauptstätte in Grünewalds Kunst war weder die Stadt am Main noch die am Rhein, sondern . . Halle.« »Sandrart spricht zwar von Mainz als Wohnort, aber sein Zeugnis wiegt nicht viel« (S. 43). »Die Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß Grünewalds letzter Wohnort Halle gewesen und daß er dort spätestens im Jahre nach Dürers Tode um 1529 diesem großen Mitmenschen in die Ewigkeit nachgefolgt ist« (S. 44). Das wird lediglich daraus geschlossen, daß Grünewald Albrechts Hofmaler gewesen sei, daß der Hofmaler gewöhnlich lebe, wo der Fürst Hof halte, und daß Albrecht in Halle residiert habe. Damit ist Sandrarts Zeugnis widerlegt!

Widerspruchsloser als dieser oft gewaltsamen Behandlung der Tatsachen kann man der Betrachtung der Werke folgen. Sie werden dem Stoff nach geordnet: Allgemeines über den Isenheimer Altar, Kreuzigungsdarstellungen, weitere Passionsbilder, die Beweinung, Einzelfiguren, die Menschwerdung Christi und die Legende von unserer lieben Frau, Landschaft und Porträt; endlich Handzeichnungen. Die gute Einfühlung in Inhalt und Form macht diesen Teil zum besten des Buches.

Das Karlsruher Kruzifixusblatt wird im Gegensatz zu Schmid als Kopie nach dem Basler angesehen. Das Gemälde der Kreuztragung in Karlsruhe ist nicht von

Thoma (so S. 74), sondern von Oskar Eisenmann entdeckt worden (siehe Zeitschr. f. b. K. N. F. XV, S. 153 ff.; richtig übrigens S. 211/12 des Buches).

Die Zeichnung mit der huldigenden Fürstengestalt in Berlin halte ich mit Schmid für den Teilentwurf etwa zu einer Krönung Mariä, nicht zu einer oder gar zu der Aschaffenburger, Anbetung der Könige.

Der Schergenkopf im Louvre wird von anderer Hand sein. Halms Zuweisung an Huber scheint erwägenswert.

Anhangsweise wird ein kritischer Katalog der erhaltenen Gemälde, ein wissenschaftlich ausgerüsteter Anmerkungenapparat und ein Literaturverzeichnis gegeben, das allerdings auch wieder die Subjektivität des Verf. bezeugt. Es fehlen z. B. die ausführliche Grünewald-Bibliographie von Mela Escherich und Franz Bocks obengenannter wichtiger Grünewald-Aufsatz (Hochland 1911/12), der mancherlei zuerst aufgreift, was jetzt der Verf. weiter ausgeführt hat.

Die zahlreichen Abbildungen sind vorzüglich und gut ausgewählt. Den Zweck, Grünewalds Kunst volkstümlich zu machen, werden sie zu ihrem Teil mithelfen zu erfüllen.

B. EINE ITALIENISCHE VORLAGE GRÜNEWALDS.

VON

WILHELM ROLFS.

Mit 5 Abbildungen.

Grünewalds Gönner, der Kanonikus Reitzman[1]), stiftete in Gemeinschaft mit dem Kanonikus Georg Schantz einen Altar für die von den Brüdern Georg und Kaspar Schantz errichtete und mit einem Benefiz zu Ehren der Maria Schnee, der hl. drei Könige und des hl. Georg ausgestattete Kapelle der Stiftskirche von Aschaffenburg[2]), der 1516 geweiht wurde.

[1]) Er schreibt zeitgemäß seinen Namen in wechselnder Form: vgl. H. A. Schmid, Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald. Straßburg 1911. S. 196. Wir halten uns an die Form, die er selbst dreimal in seiner Schrift Hystoria de festo niuis gloriosissime dei genitricis et virginis Marie usw. Die XII. Maij. Anno Virginei partus M. CCCCC. XV. verwendet. (Schmid führt das Stück des Germ. Mus. in Nürnberg an; hier wurde das der Münchner Staatsbibliothek, Liturg. 359, benutzt.)

[2]) Oskar Hagen, Matthias Grünewald, München 1919, S. 211, nach H. A. Schmids grundlegenden Untersuchungen. Auf die Frage, ob die Stuppacher Gottesmutter wirklich die Maria Schnee ist, die in den Aschaffenburger Rahmen gehört, und ob der Freiburger Flügel mit dem Schneewunder gleichzeitig mit dieser Tafel entstand, wird hier nicht eingegangen. Der Rahmen trägt die Inschrift: AD. HONOREM.FESTI.DEI.PAERAE.VIRGINIS.HENRICHUS.RETZMAN. HUJUS.AEDIS.CUSTOS.ET. CANONICUS . AC . GASPAR.SCHANTZ.CANONICUS.EIUSDEM.E.C. 1519 und das berühmte

Bereits 1513 hatte Reitzman in seinem (verlorenen) Testament für diesen Altar eine Tafel der Maria Schnee bestellt; er wiederholt die Bestimmung 1514 und beauftragt damit den Magister Matheus in Seligenstadt, wofür er dann 1517 25 Gulden aussetzt. Auf Grund der scharfsinnigen Untersuchungen Schmids nimmt man an, daß von dieser Tafel das Mittelstück in der Muttergottes erhalten sei, die sich jetzt in der Pfarrkirche von Stuppach befindet, sowie der rechte Flügel mit dem Schneewunder, der im Museum von Freiburg i. B. aufbewahrt wird (Abb. 4). Die Rückseite dieses Flügels ist mit einer Anbetung der Könige von späterer und schwächerer Hand bemalt, während der linke Flügel verschollen ist. Alles in allem lagert noch ein ziemlich starkes Dunkel auf der Geschichte dieses Werkes.

Für Reitzman gab es ein wirksames Mittel, den Meister Mathis für seine Aufgabe zu gewinnen: Die Kirche von Groß-St. Marien in Rom, die Basilika, die dem Schneewunder ihre Entstehung verdanken soll, rühmte sich nicht nur so auserlesener Heiligenreste wie der Krippe und der Windeln des Heilandes, der Milch, des Kopfhaares und des Kleides der hl. Jungfrau, sondern sie barg auch in einem Porphyrsarge unter dem Hochaltar den Körper des Apostels Mathias, »und sein Haupt wird von den Kanonikern dieser Kirche wohl versteckt aufbewahrt«[3]. Es war also zugleich sein Namensheiliger, den der Meister ehrte, wenn er seine hohe Kunst an den Altar Reitzmans wandte. Ob die Tafel mit dem Rahmen 1519 fertig wurde, bleibe dahingestellt. Im Jahre 1515 veröffentlichte Reitzmann das erwähnte, sehr schön in zweifarbiger Fraktur gedruckte Buch, das die Liturgie bei der alljährlich am 5. August in Rom zur Erinnerung des Maria-Schneefestes von Groß-St. Marien abgehaltenen Feier enthält und in einem eingefügten »sermo« auch die sehr umständliche Erzählung der ihr zugrunde liegenden Legende wiedergibt, die, wie so viele Marienlegenden, ein Erzeugnis des 13. Jahrhunderts ist. Nach Reitzman verläuft sie folgendermaßen: Zur Zeit des Papstes Liberius (352) lebt in Rom ein begüterter und frommer Patrizier namens Johannes in kinderloser Ehe mit einer gleichgesinnten Gattin. Sie haben nur ein Streben, das, der hl. Jungfrau sich dienst-

Abb. 1. Grünewalds Handzeichen am Rahmen des Aschaffenburger Altars.

Handzeichen (Abb. 1), das ich so lese: MATHIS NITHARDT genannt GOTHARDT, d. h. man nannte ihn im gewöhnlichen Leben allgemein Mathis Gothardt, während sein Vatername Neithardt oder Nithardt war. Bei Doppelnamen wird der mit »gen.« oder »alias« hinzugefügte Namen im gewöhnlichen Leben gebraucht, während der Familienname nur schriftlich weitergeführt wird. Vgl. z. B. Mauchenheim gen. v. Bechtolsheim, Capler von Oedheim gen. Bautz, Baur von Eysseneck gen. Fichard, Neukirchen gen. von Nyvenheim u. ähnl. — Hagen a. a. O. S. 214/15 zu Zülch, Repert. 1917, S. 120.

3) Reitzman, Hystoria Blatt 15a.

bar zu erweisen. Ihr möchten sie auch ihre Reichtümer frei zur Verfügung stellen und bitten daher die Muttergottes um einen Weg, wie sie das am besten bewirken können. Diese willfahrt der Bitte gern. Als der heißeste Monat des Jahres, der August, hereinbricht, läßt sie in der Nacht zum 5. August plötzlich die Luft in Kälte erstarren und so viel Wolken zusammenballen, daß der Regen als Schnee zur Erde fällt: an der Stätte, wo er liegt, soll ihr eine Kirche erbaut werden, und um dies zu verkünden, wird sie sowohl dem Papste wie auch dem frommen Ehepaare Johannes noch in der gleichen Nacht erscheinen. Sie weist dementsprechend den Papst in nächtlicher Erscheinung an und empfiehlt ihm, sich an Johannes zu wenden. Außerdem soll er sofort am nächsten Morgen mit der gesamten Geistlichkeit, dem Senate und den Ältesten des Volkes von Rom den Esquilin hinaufziehen: denn dort sei die Stätte der zukünftigen Basilika. Als der Papst zweifelnd fragt, ob sie auch wirklich die hl. Jungfrau sei, verschwindet sie und erscheint gleich darauf dem frommen Ehepaar, dem sie verheißt, sie werde für beide eine ewige Wohnung besorgen, wenn sie auf Erden ein würdiges Haus errichten wollten. Den ausgewählten Platz werde sie durch ein großes Wunder bestätigen. Dort, wo sie morgens Schnee entdecken würden, solle die Kirche errichtet werden, zu welchem Zwecke sie sich mit dem Papste Liberius in Verbindung setzen sollten. In freudigen Gebeten verbringen sie die Nacht, und frühmorgens stürzt Johannes zum Lateran und muß fast mit Gewalt sich Eingang beim Papste verschaffen, dem er das Wunder berichten möchte. Dieser unterbricht ihn mit der Mitteilung, daß er bereits die gesamte Geistlichkeit, den Senat und die Ältesten Roms entboten habe, um zum Esquilin, der Stätte des Schneewunders, zu ziehen und dort die Feier der Grundrißlegung zu vollführen. Kaum hat er geendet, als auch schon die feierlich gestimmte Menge erscheint, und nun geht es hinauf zum Esquilin, wo der Papst mit einer Hacke den Ort bezeichnet, an dem die Kirche erbaut werden soll, indem er in den Schnee die Umrißlinien eingräbt. Alles Volk lobt Gott und geht befriedigt heim; Johannes aber und seine Gattin stiften reichlich, was zum würdigen Aufbau des Gotteshauses erforderlich ist.

Der außerordentliche Eifer, den wir Reitzman bei dieser ganzen Angelegenheit betätigen sehen, berechtigt wohl zu der Annahme, daß er in Rom war, wo er einen tiefen Eindruck von der Schönheit dieser uralten Basilika mochte erhalten haben. Herrschte doch gerade gegen die Wende des Jahrhunderts eine rege Tätigkeit um das Bauwerk, das man von unschönen Anbauten befreite und mit einem ganz neuen, »modernen« Gewande zu umkleiden sich anschickte. Vielleicht weilte er dort an einem wichtigen Gedenktage, zur Jahrtausendfeier 1500, zur 1150. Wiederkehr des Tages ihrer Gründung 1502, zur Zeit des lateranischen Konzils 1512, oder er nahm sonst an denkwürdiger Stätte teil, was ihn mit Begeisterung für den Gegenstand erfüllte. Sicherlich war er dann auch im Besitz bildlicher Unterlagen, die er dem Meister übergeben konnte, den er für die Anfertigung eines Altars zu ihren Ehren

gewinnen wollte [4]). Nötigenfalls mochte ja auch der ältere Holbein aushelfen, hatte der doch für die Augsburger Nonnen von St. Katerinen die gleiche Marienbasilika gemalt, und wissen wir doch, in wie nahen Beziehungen beide Meister zueinander gestanden haben [5]). Jedenfalls ist es nicht nötig, anzunehmen, daß, wenn wir nun das Werk eines bedeutenden italienischen Meisters finden, das den Vorgang der Gründung von Groß-St. Marien in einer mit dem Bilde Grünewalds überraschenden Übereinstimmung darstellt, der Deutsche deswegen nach Italien hätte fahren müssen; vielmehr wird ein gewisser Umstand, auf den wir noch zu sprechen kommen, als ein deutlicher Hinweis zu betrachten sein, daß Grünewald seine Vorlage mit eigenen Augen nicht gekannt haben dürfte. Dagegen wird nun die Vermutung, daß Reitzman bildliche Unterlagen aus Italien mitgebracht hatte, durch den Holzschnitt bestätigt, der sich auf der Titelseite seiner Festschrift befindet, wenn sich ergibt, daß auch dieser, wenigstens soweit das Schneewunder in Betracht kommt, auf die gleiche Vorlage zurückgeht, die Grünewald für seine Freiburger Tafel benutzte. Es ist eine vierteilige Tafel (Abb. 5) von der Hand eines mäßigen Dürerschülers [6]), die oben links das fromme Patrizierpaar im Traume, rechts den Papst Liberius im Bette, unten links das Schneewunder, rechts die Danksagung des Ehepaares darstellt. Von diesen Vorgängen sind auf Grünewalds Tafel benutzt das Schneewunder, der Papst im Bette und die Erscheinung der Jungfrau in den Wolken: es bliebe also für den verschollenen linken Flügel noch Raum für den Traum des Ehepaares und die Danksagung [7]).

Im Nationalmuseum zu Neapel befinden sich zwei wohlbekannte Tafeln, deren eine wir in enge Beziehung zum Werke Grünewalds setzen möchten [8]). Sie wurden nacheinander dem Fra Angelico, Gentile da Fabriano und noch von Kraus dem Masaccio zugeschrieben, bis man sich allgemein auf den Tommaso di Cristoforo Fini gen. Masolino di Panicale einigte [9]). Sie stellen die Erhebung

[4]) Vgl. auch Schmid, a. a. O. S. 220/1.

[5]) Holbeins Basilika ist ebenso gotisch wie das Gebäude auf der Stuppacher Tafel.

[6]) Vielleicht Hans Weiditz? Nach Koegler »aus der Richtung Schäufelins«: Schmid, S. 197.

[7]) Schmid, Repert. 1909, S. 413 denkt für den linken Flügel an »den Traum des Patriziers« und die Erscheinung der Jungfrau in den Wolken. — Auch bei der italienischen Vorlage ist seltsamerweise der linke Flügel verschollen: es kommt dafür eine Gruppe von vier Heiligen in Betracht (Vasari-Sanzoni 2, 294). Auf der zur Zeit der Säkularisation als Gegenstück des Freiburger Flügels dienenden Tafel der Maria Einsiedel in Schleißheim vom Anfang der 1600 (Schmid, S. 206) befinden sich ebenfalls vier Heilige, und die dem Grünewald für Seligenstadt aufgetragene Tafel sollte vier Heilige darstellen: in die Mitte Maria, rechts St. Vinzenz, links St. Hieronymus, unten St. Georg zu Pferde (Schmid, S. 286/7). Mino del Reame zeigt auf seinen vier Marmor-Flachbildern, die er (1474) für den Hochaltar von Groß-St. Marien anfertigte, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige, die Himmelfahrt Mariens und das Schneewunder (Abb. bei Diego Angeli, Mino da Fiesole. Florence 1905. S. 38. Vgl. Rolfs, Franz Laurana. Berlin 1907. S. 233).

[8]) Nr. 84 186 und 84 195.

[9]) Venturi, A., Storia dell'Arte italiana. VII, 1. S. 84. Vgl. Milanesi bei Vasari-Sanzoni II, 263. Auch Schmid erwähnt den Masaccio, geht aber der Sache nicht nach: S. 195.

Abb. 2. Masolino da Panicale. Das Schneewunder von Groß-St. Marien. Neapel, Nationalmuseum. (Spiegelbild.)

Mariens in die Herrlichkeit und das Schneewunder von Groß-St. Marien (Abb. 2) dar. Die Tafeln stammen aus Rom und kamen erst 1760 aus dem Besitze der Farnese nach Neapel [10]). Es ist mit einer an Gewißheit grenzenden Wahrscheinlichkeit anzu-

[10]) Filangieri di Candida, A., La Galleria nazionale di Napoli. S. 19 unten u. S. 94, Nr. 17.

nehmen, daß sie zu dem Altar gehören, den Masolino »um 1420« für eine von den Kölnern der Maria Schnee geweihten Kapelle in Groß-St. Marien anfertigte. Sie müssen zu den Sehenswürdigkeiten Roms gehört haben, denn Vasari [11]) berichtet: »... eine Tafel in der Kirche von Groß-St. Marien in einer Kapelle nahe der Sakristei; darauf sind vier Heilige, die so gut ausgeführt sind, daß sie wie Flachbilder erscheinen; und in der Mitte Maria Schnee; und [als linker Flügel?] das Bildnis des Papstes Martin »di naturale«, der mit einer Hacke die Grundrißlinien dieser Kirche umreißt; und bei ihm ist der Kaiser Sigismund II. Als ich eines Tages dies Werk mit Michelagniolo betrachtete, lobte er es sehr und fügte hinzu, jene hätten zur Zeit des Masaccio in Rom gelebt ...« Die bei Vasari so häufige Mischung von Richtigem, Wahrscheinlichem und Falschem! Sigismund erhielt die Kaiserkrone erst am 31. Mai 1433, als Martin V. bereits zwei Jahre tot war, und nicht Masaccio, sondern Masolino malte das Altarbild von Maria Schnee. Was Sigismund betrifft, so konnte Masolino ihn sehr wohl durch Pippo Spano, seinen Feldherrn in Ungarn, kennengelernt haben, mit dem Masolino urkundlich 1426/27 zu tun hatte [12]).

Vergleicht man die Abbildungen (2 und 4), so ergibt sich auf den ersten Blick zunächst eine große Übereinstimmung in den Verhältnissen beider Tafeln, und ferner in der Darstellung des Vorganges auf der unteren Hälfte. Berücksichtigt man, daß die Neapler Tafel unten etwas verkürzt zu sein scheint — es handelt sich nur um eine Geringfügigkeit —, so ist das Verhältnis der Höhe zur Breite ganz gleich. Der Vorgang selbst, den freilich der deutsche Meister so unitalienisch wie nur möglich nach seiner selbständig großartigen Weise von innen heraus verarbeitet, zeigt wesentliche Übereinstimmung im Aufbau. Freilich entspricht das italienische Vorbild wenig dem, was Hagen [13]) von einem solchen voraussetzen zu müssen glaubt: »Vor den lauten Gebärden des Erstaunens, die das Wunder begleitet hätten, wäre für den schlichten menschlichen Sinn des ganz untheatralischen Legendentons kein Platz geblieben.« Masolino ist, wie man sieht, keineswegs laut, sondern still und überaus würdig. Der Hauptvorgang ist auf beiden Tafeln in der Weise dargestellt, daß der Papst schräg von seitwärts in den Vordergrund tritt und mit der fast gleichen Hacke [14]) die Grundrißlinien der Basilika in den Schnee reißt.

Auch der Holzschnitt (Abb. 3) stimmt mit dieser Anordnung überein. Während bei Masolino die Schneegrundfläche scharflinig abgeschnitten ist, was der Natur wenig entspricht, hat der nordische Meister seine Linien weich und unbestimmt

[11]) der sie ebenfalls Masaccio gibt, Vasari-Sanzoni II, 293.

[12]) Vielleicht ist darum das Datum Venturis »um 1420« etwas zu früh angesetzt.

[13]) Hagen, a. a. O. S. 144.

[14]) Die ältere Legende verlangt hier den Krummstab: Rusutis Mosaik mit dem Schneewunder in der oberen Vorhalle von Groß-St. Marien (Abb. bei Venturi, Storia V, S. 185) weist einen Stab auf. Auch Mino del Reame hat ihn: Angeli, a. a. O. S. 39. Reitzman aber spricht von einem »fossorium«.

gelassen, während der Holzschneider sie bei der fehlenden Farbigkeit seines Blattes durch ein abgestecktes Bandmaß bezeichnen mußte. Alle drei heben die Form der Apsis deutlich und nachdrücklich hervor. Hinter dem Papste erscheinen zwei Geistliche, Diakonen, die zeremoniell mit dem Tragen des Mantels beschäftigt sind. Bei Masolino ist dies für den zurückstehenden nicht ganz klar; da aber Grünewald zur

Abb. 3. Holzschnitt vom Titelblatt zu Reitzmans Hystoria. München, Staatsbibl.

Bildung einer kräftigen Raumtiefe und zum Übergang vom Vorder- zum Mittelgrunde eines außergewöhnlich großen Mantels bedurfte, so zieht er auch den zweiten Geistlichen als Träger heran. Der Hauptträger ist bei beiden ein beleibter Phlegmatiker mit starkem Rundschädel und gedunsenem Gesichte, der andere im Gegensatz dazu ein magerer Choleriker mit scharfen nervösen Gesichtszügen: es kann doch wohl kein Zufall sein, daß sie bei Masolino und Grünewald durchaus gleichartig sind, und auch beim Holzschneider, der naturgemäß alles vereinfacht und vergröbert, ist diese Gegensätzlichkeit noch deutlich zu erkennen. Das fromme Patrizierpaar steht bei

Masolino in jugendlicher Schönheit dem Papste in stiller Würde und Andacht gegenüber Grünewald macht ein Greisenpaar daraus, weil ihm das viel natürlicher erscheint, und läßt es in rührend kindlicher Andacht knien, weil er den Raum dahinter anderweitig braucht. Auch der Holzschnitt zeigt seinen deutschen Verfertiger, indem er ein älteres Ehepaar aufweist. ...Bis hierher ist im wesentlichen alles Übereinstimmung zwischen Masolino, dem Holzschnitt und Grünewald, und es will uns unzweifelhaft scheinen, daß soweit beide deutschen Arbeiten auf Masolino zurückgeführt werden müssen. Nun aber trennen sich die Wege: Der Hintergrund zeigt grundsätzliche Verschiedenheit. Der Holzschnitt, der wiederum vereinfacht, verzichtet so gut wie ganz darauf. Bei Masolino liegt der Ort des Wunders an einer genauer als bei Reitzman beschriebenen Stätte, nämlich zwischen den Häusern der hl. Jungfrauen Pudenziana und Praxedis. »Oben in einem Sonnenkreise über dichter Wolke breitet der Erlöser wie üblich mitleidig und gnädig die Arme aus, und die kindliche Jungfrau hebt die schützende Rechte in der Art, wie sie Angelico zu zeichnen pflegte. Von der dichten Wolke, über der der himmlische Kreis sich erhebt, lösen sich Wölkchen, die allmählich in leichte Flocken zerfallen und sich zur Erde senken. Der Maler erstrebte die perspektivische Wirkung, indem er die Hintergrundfiguren klein, die seitlichen groß zeichnet, wie wenn sie sich wie Flügel trapezartig verlaufend dem Mittelstücke anschlössen. Auch die Vorderseite des Bogenganges rechts, der als Abschluß dient, steht und verläuft in der Ebene der Figuren, während das Gebäude zur Linken mit seinen Bögen schneller als die Figuren flüchtet. Im Hintergrunde findet man den Versuch eines Ansichtsbildes der Berge von Latium, mit den auffallenden und eigenartigen Umrissen der letzten

Abb. 4. Grünewald, Das Schneewunder von Groß-St. Marien. Freiburg i./B. Museum.

Ausläufer der Hügel von Tusculum gegen den Compatri und den Corona hin und der Anfänge der Bergmassen von Präneste. Näher heran erscheinen die Mauern Roms mit den an der Innenseite fortlaufenden Blendbögen, sowie zwischen zwei bedachten Türmen ein Tor, vielleicht das von St. Johann oder [vielmehr] die Eselspforte[15]). Davor die Cestuspyramide, [der Scherbenberg] und, wie es scheint, die Säule des Romulus[16]).« Bei Grünewald hoch oben am Bildrand eine winzige Gottesmutter, die in dem kleinen Stück Himmelsraum, das er gibt, fast verschwindet. Von Baulichkeiten nur ein einseitiger Straßenzug; vorn der päpstliche Palast des Laterans, im Hintergrunde die Lateranskirche selbst mit zwei bedachten Rundtürmen zur Seite, die nichts sind wie Erinnerungen an die Eselspforte der Vorlage. Daß hier die römische Wirklichkeit von Grünewald dargestellt sein sollte, davon kann auch das umständliche und geistreiche Bemühen Schmids nicht überzeugen. Im Palaste des Papstes, der in Nachahmung der geistlichen Bühne nach alter Übung das Schlafzimmer vorn geöffnet zeigt, liegt der Papst die Tiara auf dem Haupt im Bette und träumt. An der Treppe hält ein Diener Wache, der mit der Linken auf die Erscheinung der Jungfrau weist: es ist derselbe Mann, den Reitzman auf seinem Holzschnitt oben recths schlafend neben dem Papstbette aufführt und der seinerseits eine Erinnerung der Schläfer von Gethsemane oder der am Grabe des Heilandes darstellen dürfte. Unklar ist die von rückwärts sichtbare, anscheinend über einen Bauplan (?) gelehnte Figur rechts von diesem Wächter. Schmid will

Abb. 5. Titelblatt zu Reitzmans Hystoria. München, Staatsbibl.

15) Denn das St. Johannistor war damals noch nicht vorhanden.

16) Venturi a. a. O. VII. 1, 84. — Bei den Darstellungen von Örtlichkeiten auf alten Bildern wird immer viel zu wenig Gewicht darauf gelegt, daß es nicht auf naturgetreue Wiedergabe, sondern auf Andeutungen zum Zwecke des Erweckens von gedanklichen Erinnerungsbildern ankam: nicht Landschafts-, sondern Gedankenbilder sollten gegeben werden, und wie die Ausstattung der Bühne jener Tage, die bei der malerischen Darstellung eine bedeutende Rolle spielt, nur auf Andeutung der Örtlichkeiten hinausläuft, so ist dies in erhöhtem Maße bei der Malerei der Fall. Es ist daher ein meist ganz vergebliches Bemühen, ortsgetreue Bilderausschnitte nachweisen zu wollen, während im Gegenteil die Ungenauigkeit von alten Stadtplänen und dergleichen durch die Neigung, im Sinne der Malerei Erinnerungsbilder zu geben, stark beeinflußt zu werden pflegt. Dies trifft auch für unsere Tafeln zu: alle im Hintergrunde dargestellten Örtlichkeiten sind Gedankenbilder, die für das Gesichtsfeld schon darum nicht in Betracht kommen, da sie mehr als einen Kilometer von der Stätte des Wunders entfernt sind und entweder überhaupt nicht von dem Orte der Darstellung aus oder doch nur teilweise und ganz anders, wie sie in Wirklichkeit erscheinen müßten. sichtbar werden.

hier das Ehepaar Johannes erkennen und wundert sich darüber, daß der Maler ihm daher nicht die gleiche Tracht wie dem knienden Paare gegeben habe. Die rückwärtige Figur ist aber ebenfalls ein Mann, die andere keine Frau. Vielleicht spielt auch hier die Übermalung der benachbarten Teile noch herein [17]). Draußen haben sich inzwischen die gesamte Geistlichkeit, der Senat und die Ältesten des Volkes von Rom eingefunden und bewegen sich in feierlichem Zuge dem Esquilin zu. Was hier auf dem Bilde vor sich geht, entspricht genau der Schilderung Reitzmans und ist daher auf dessen Anregung zurückzuführen. So treten z. B. die Kardinäle, die in seinem Berichte besonders genannt werden, deutlich hervor. Vor allem erklärt sich auf diese Weise ganz ungezwungen das Nebeneinander der Erzählung, »der Chronistenton«, und wenn Hagen meint [18]), das alles sei so altertümlich ersonnen, daß es ebensogut von Lukas Moser herrühren könne, so ist das gewiß richtig; nur ist es der Laiensinn des begeisterten Bestellers und Auftraggebers, der es ersonnen hat und dafür verantwortlich ist, nicht der Maler.

Wir finden also zwei Quellen, auf die Grünewald zurückgeht: für den Vorgang im Vordergrunde auf Masolino, für das Übrige auf Reitzman. Nun ist, wie man bemerkt haben wird, von Grünewald wie von dem Holzschneider gar nicht das Bild Masolinos, sondern dessen Spiegelbild, die Neapler Tafel im Gegensinne, wie wir sie, um die Übereinstimmung möglichst deutlich zu machen, hierher gesetzt haben, als Muster benutzt worden: Grünewald erhielt ebenso wie der Holzschneider, sei es durch Reitzman oder durch seine Vermittlung, nicht eine richtiggehende Abbildung, sondern nur eine Pause oder den Abzug eines unmittelbar vor dem Bilde gestochenen Kupfers, also ein Spiegelbild, nach dem er arbeitete [19]). Hätte er das Urbild selbst vor Augen gehabt, oder es auch nur aus eigener Anschauung gekannt, so ist nicht einzusehen, warum er die Umkehrung in den Gegensinn hätte vornehmen sollen. Das gleiche trifft für die Baulichkeiten zu, die der Wirklichkeit entsprechend nur Kirche und Palast des Laterans darstellen können: hätte Grünewald sie und die ganze Örtlichkeit aus eigener Anschauung gekannt, so hätte er sie sicherlich umgekehrt, als es geschehen, wiedergegeben, da dann wenigstens die allgemeine Lage der Örtlichkeit richtig herausgekommen wäre. Umgekehrt, wie unsere Abbildung sie zeigt, ist sie denkbar; so wie sie Grünewald auf der Tafel in Freiburg gibt, aber ganz unmöglich. Man könnte nun einwenden, Grünewald habe die Sache umgekehrt aus künstlerischen Gründen, etwa um das Bild als rechten Flügel dem Mittelstück anzugliedern. Aber, auch wenn dies beweisbar wäre, ändert es nichts an der Überlegung, daß er keineswegs nach Rom zu gehen brauchte, um seine

[17]) Schmid, a. a. O. S. 215, 221.

[18]) a. a. O. S. 142.

[19]) Daß auch der Holzschnitt im Gegensinne genommen ist, scheint mir ganz klar aus dem Umstand hervorzugehen, daß die Muttergottes in den Wolken sich links vom segnenden Heiland befindet — eine ganz ungewöhnliche Anordnung; sie gehört, wie das auch auf der Masolino-Tafel der Fall ist, auf die andere Seite. Der Heiland segnet mit der Linken!

Tafel so zu malen, wie er sie gemalt hat. Was er von seiner Vorlage benutzt, und wie er es benutzt, ganz ebenso wie das, was er wegläßt, unterstützt durchaus die Annahme, daß der Deutsche wohl das Werk des Italieners vor Augen hatte, daß ihm dies aber in einer Form vorlag, von der er nur den Aufbau der unteren Hälfte benutzen konnte, während er den Mittel- und Hintergrund nach den Wünschen und Angaben seines Gönners und Bestellers ausgestaltete. Schmid[20]) setzt bei dem Freiburger Bilde »Kenntnis altchristlicher römischer Bauten, freie und sehr willkürliche, aber ausschließliche Verwendung der Renaissanceformen« voraus, und Hagen meint sogar, das Freiburger Bild beweise klar, er habe die römische Muttergotteskirche genau gekannt. Ich kann da nicht folgen. Das Haus des Papstes soll offenbar zwar die neuen Formen der italienischen Auflebung darstellen, um die Grünewald sich sonst in seiner ganz und gar deutsch-spätgotischen Denkweise und in seiner über alle Zeiten hinausgehenden künstlerischen Unabhängigkeit nicht im geringsten kümmert, weil das die wahrheitsgetreue Darstellung des Wunders nun einmal verlangte: aber kann man sich vorstellen, daß ein Meister von der leidenschaftlichen Empfänglichkeit Grünewalds das in dieser unklaren, baulich fast sinnlosen Form sollte getan haben, wenn er das Florenz oder Rom vom Anfang der 1500 mit den eigenen »großen, großen« Augen des Deutschen gesehen und es dann wirklich und wahrheitsgetreu malerisch hätte wiedergeben wollen? Was wir hier haben, ist doch wohl nur das, was sich der deutsche Meister, der niemals einen Fuß auf italienischen Boden setzte, aber seinem Freunde Reitzman, auf dessen begeisterte Schilderung er fußen mußte, einen Gefallen erweisen wollte, sich mit Hilfe der Vorlagen unter dem Lateran und der Lateranskirche vorstellen mochte. Daß dabei etwas Künstlerisches herauskam, wenn auch in ganz unitalienischer Art und Auffassung, soll uns Deutschen gerade recht sein, und es steht uns wohl an, nun, da wir einmal einen so gewaltigen, auch die Fremden überragenden Kerl haben, wie es Grünewald ist, nicht bei jeder Wendung, die das leicht empfängliche Künstlergemüt des Großen zu fremden Kunstformen machen mochte, grübelnd und tüftelnd nachweisen zu wollen, er könne dies nur durch eine aus innerem künstlerischen Drange heraus notwendige Reise nach Italien mit Auffüllung seines künstlerischen Schulsackes in Venedig, Florenz oder Rom erlangt haben. Ganz im Gegensatz könnte man sich eine überragende deutsche Künstlerpersönlichkeit vorstellen, die aus innerer Notwendigkeit eine solche Verquickung wesensfremder und echter heimischer Kunst ablehnen müßte. Es möge erlaubt sein, in diesem Zusammenhange mit einer Erinnerung an einen andern, wenn auch nicht so großen, doch wesensverwandten deutschen Meister zu schließen, an Fritz von Uhde. Als wir einmal von dem starken Einflusse sprachen, den die italienische Kunst auf den Deutschen auszuüben pflege, sagte er: »Ich fürchte meine Kunst in Italien zu verlieren; deshalb bin ich nie hingegangen ...« Sollte nicht ein anderer, ungeheuer gewissenhafter deutscher Meister, sollte nicht auch — Grünewald so gedacht haben?

[20]) Repert. 32, 413.

C. DIE VORLAGE FÜR GRÜNEWALDS VERSUCHUNG DES H. ANTON VOM ISENHEIMER ALTAR.

VON

WILHELM ROLFS.

Mit 4 Abbildungen.

Im vorigen Aufsatze konnten wir die Vorlage nachweisen, die Grünewald für die Freiburger Tafel mit dem Schneewunder benutzt hat. Es ergab sich, daß der Gründer und Altmeister unserer Grünewald-Forschung, H. A. Schmid, auch von dieser Vorlage Kenntnis hatte, sie aber nicht näher kannte und wohl deshalb den Gedanken nicht bis zur letzten Schlußfolge ausführte. Ganz ähnlich liegt die Sache bei der Vorlage für die Versuchung des hl. Anton vom Isenheimer Altar, und wenn wir auch nicht erst durch Schmids Ausführungen auf die merkwürdige Übereinstimmung des Werkes Grünewalds mit einem im übrigen ziemlich unbekannten Gemälde in Rom aufmerksam geworden sind, sondern sie erst nachträglich bei ihm bestätigt fanden, so ändert das nichts an dem Umstande, daß er auch auf diese Übereinstimmung zuerst hingewiesen, dann allerdings ebenso wie bei der Freiburger Tafel einem Urteile von befreundeter Seite vertrauend den Faden hat fallen lassen. Es ist aber gerade bei der Neigung des Deutschen, seine Meister unter fremden »Einfluß« zu stellen oder sie doch besonders mit italienischer Kunst in nahe Beziehungen zu setzen, von Wichtigkeit, sehr weit hergeholten Vorlagen und allgemeinen »Beeinflussungen« solche gegenüberzustellen, die bei schlagender Übereinstimmung im ganzen Aufbau wie in besonderen Einzelheiten dennoch rein äußerlicher Natur sind und weder einen Aufenthalt des Deutschen im welschen Kunstlande nötig machen noch gar das Wesentliche seiner Kunst, seine Kunstgesinnung und die Art der Ausführung bestimmen. Ist zudem die Möglichkeit vorhanden, nachzuweisen, daß der Deutsche auf einem viel einfacheren Wege als dem der Reise nach Italien und der Aufgabe seines künstlerischen Selbst zu der Kenntnis seiner fremden Vorlage gekommen sein mag, so ist dies im Zusammenhang mit der gar nicht oft genug wiederholten Beobachtung, daß bei den Meistern jener Tage in der bloßen Benutzung irgendeiner fremden Vorlage noch lange nicht auf ein Aufgeben von dessen Selbständigkeit geschlossen werden darf, es ist dies genügend, um eine richtige Verteilung der Werte in Grünewalds Kunstschaffen zu sichern. Unter diesen Gesichtspunkten dürfte auch die für die Versuchung des Isenheimer Altars in Betracht kommende Vorlage der italienischen Kunst von einiger Wichtigkeit sein, trägt doch auch sie in besonderer Weise dazu bei, die Selbständigkeit des deutschen Meisters in das rechte Licht zu stellen, seine Arbeitsweise näher kennenzulernen und so zu bestätigen, was das Werk aller wahrhaft Großen immer wieder beweist, daß sie in dem Maße wachsen, wie wir sie in allen Einzelheiten kennenlernen. Bei Grünewald liegt die Sache so, daß, selbst wenn es gelänge, für jedes einzelne seiner Werke derartige

»Vorlagen« nachzuweisen, wie es hier für das Schneewunder und die Versuchung des hl. Anton geschieht, von der deutschen Selbständigkeit des Meisters auch nicht ein Quentchen verloren geht.

Schmid schreibt [1]): »In der Galerie Doria in Rom existiert ein Breitbild von dem Mantegnaschüler Parentino, das ebenfalls die Versuchung des hl. Antonius durch Dämonen darstellt, und zwar liegt der Heilige auch hier am Boden in einer Felseneinöde, und es erscheint über ihm Christus in einer Glorie, aber nicht thronend, wie die später aufgemalte Gestalt bei Grünewald, sondern am Kreuz« (vgl. Abb. 2). Die Erscheinung des Heilandes, die in dieser kurzen Beschreibung stark in den Vordergrund tritt, spielt auf dem Bilde selbst eine ebenso unwesentliche Rolle wie auf der Tafel Grünewalds. In einer Anmerkung wird hinzugefügt, Professor J. Singer in Bern habe Schmid auf dies Bild aufmerksam gemacht, das zwar einige Ähnlichkeiten aufweise, die aber doch zu entfernt schienen, um »einen Zusammenhang direkt zu beweisen«. Wir hoffen den Leser zu überzeugen, daß hier doch eine ganz wesentliche Übereinstimmung vorhanden ist, die die Annahme, Grünewald habe das Werk des Italieners gekannt und benutzt, hinreichend begründet.

Abb. 1. Grünewald, Versuchung d. hl. Anton. Isenheimer Altar.

Im Doriahause in Rom befinden sich zwei Bilder mit Geschichten des hl. Anton, beide von dem Nachfolger Mantegnas Bernhard von Parenzo, der als ein Zeitgenosse Grünewalds bezeichnet werden kann [2]). Das eine stellt an-

[1]) H. A., Schmid, Matthias Grünewald. Straßburg 1911. S. 186.
[2]) Venturi, A. Storia dell'Arte italiana. VII, 3. S. 273.

scheinend die Versuchung des Heiligen durch drei Fischer dar (Abb. 4), das andere die durch Dämonen (Abb. 2): letzteres bildet die Grundlage des Aufbaus der Tafel Grünewalds. Der Vorwurf der Versuchung des hl. Anton zeigt zwei Arten des Aufbildes, die sich naturgemäß zuerst auf italienischem Boden entwickelten. Wollte ein fremder Meister den gleichen Vorwurf verarbeiten, so mußte er sich, um das Neueste, das es darüber gab, zu erhalten, nach Italien wenden. Hier wurde entweder die Standhaftigkeit gegen Schmerz durch quälende Teufel, phantastische Ungeheuer und Dämonen, wie sie im Volksgeist des 16. und 17. Jahrhunderts lebendig waren, dargestellt, oder es trat die Versuchung an den Heiligen in Gestalt fleischlicher Anfechtung durch verführerische Weiblichkeit heran. In diesen Kreis fällt auch die Schilderung der Abtötung des Fleisches, indem der Heilige sich in stachlichen Dornsträuchern blutig wälzt. Von diesen Aufbildern wählen Parenzo wie Grünewald die Quälerei durch Ungeheuer. Hier sind wiederum zwei Wege gangbar: entweder liegt der Heilige krank und fast erschöpft am Boden — er hat sich, nach einmaliger Peinigung erwacht, standhaft an den Ort seiner Qualen zurücktragen lassen und hier von neuem sein Schicksal auf sich genommen —, oder die Dämonen zerren ihn in der Luft herum, eine Auffassung der Legende, die einer ausschweifenden Einbildung wie der des Hieronymus Bosch noch weit mehr zusagte als die Quälerei auf dem Erdboden: Parenzo und Grünewald lassen es bei letzterer, wenn auch die Luftdämonen des Bosch in den geschäftigen Geistern, die in der brennenden Einsiedelei des Heiligen bei Grünewald ihr Unwesen treiben, Anklänge daran verraten.

Die Heiligensage vom hl. Anton geht auf den Bericht des hl. Athanasius zurück, der den hl. Anton selbst noch gekannt hatte und sein Leben kurz nach dessen Tode beschrieb. Bei Athanasius und allen, die ihm folgten, so auch in der Goldenen Legende, fällt die Versuchung nicht in das Greisenalter des Heiligen, sondern dieser ist, wie ausdrücklich betont wird, erst 35 Jahre alt: Parenzo wie Grünewald geben ihn aber als hochbetagten Greis (wie er drastisch bei der Verführung durch sinnliche Weiblichkeit gewählt wird), und zwar auf beiden Bildern, Grünewald auch in der Unterhaltung mit dem hl. Paul, den er in der Tat als gebrechlicher alter Mann am Abschlusse seines Lebens aufsucht, Parenzo auch in der Begegnung mit den Fischern. Es wäre nicht unwichtig, zu wissen, ob Parenzo nicht auch die Begegnung mit dem hl. Paul dargestellt hat.

Die Tiere, die nach Athanasius den Heiligen überfallen, sind Löwe, Panther, Schlange: weder Parenzo noch Grünewald halten sich daran. Es war ja auch naheliegend, hier der Einbildung freien Lauf zu lassen. Der Italiener erfindet vertierte Menschen, der Deutsche — wiederum mehr nach Art seines stammes- und geistesverwandten Genossen Hieronymus Bosch — vermenschte Tiere, worin sich allein schon ein selbständiger Unterschied in der Auffassung romanischer und germanischer Art widerspiegelt.

Ähnlich liegt die Sache bei der Wahl der Umwelt, die sich bei beiden Künstlern

nicht an die Legende, wohl aber an das hält, was die Heimat unter einer wilden Einöde versteht. Der Italiener verlegt die Wohnung des Heiligen in eine Felsengegend, der

Abb. 2. Bernardo da Parenzo, Versuchung des hl. Anton.
Rom, Doriahaus.

Abb. 3. Bernardo da Parenzo, Versuchung des hl. Anton.
Rom, Doriahaus.
[Spiegelbild im Gegensinn.]

Deutsche ins Gebirge mit Wäldern und einer Holzhütte als der ärmlichen Behausung des Einsiedlers. Beides, Felsenhöhle wie Hütte, wird von den Ungeheuern von Grund aus verwüstet, bis alles plötzlich durch das hilfreiche Erscheinen des Heilandes hergestellt wird und die Dämonen wie auf einen Schlag verschwinden. In der Art, wie

sie in den Lüften kämpfen und toben, klingt bei Grünewald wieder die Erinnerung an Bosch nach [3]. Parenzo wie Grünewald stellen den Augenblick dar, da das Bild des Heilandes erscheint: bei dem Italiener ist es das von einem leuchtenden Scheine umgebene Kreuz mit dem Heilande in der Wandecke der Einsiedelei, bei Grünewald erscheint der thronende Christ (der allerdings in der jetzigen Form eine spätere Zutat ist), hoch oben in den Wolken. Es hängt dies unmittelbar mit der Umwandlung des Breitbildes Parenzos in das Hochbild Grünewalds zusammen.

Die Legende, die ja vielfach das Evangelium nachbildet, legt dem Heiligen einen dem »Eli, Eli lama asabthani« ähnlichen Verzweiflungsschrei in den Mund. Er befindet sich auf der Tafel Grünewalds in der rechten Ecke auf einem Zettel, der nach der längst üblichen Art der oberitalienischen Meister auf einem Baumstumpf befestigt ist, und lautet:

Ubi erasz jhesu bone ubi erasz quare non affuisti ut sanares volnera mea.

Schmid führt als diesem Wortlaut am nächsten stehend die in einer Ausgabe der Goldenen Legende von Koburger in Nürnberg 1478 befindlichen Worte an:

Ubi eras, bone Jhesu, ubi eras? quare a principio non affuisti hic ut me adjuvares et vulnera mea sanares?

Es sieht aus wie eine verkürzende und zugleich bessernde Raumersparnis. Es ist nun bemerkenswert, zu beobachten, wie sich die Verwendung dieses Notschreis bei den beiden Künstlern verschieden gestaltet, wobei die des Grünewald offenbar von der des Parenzo abhängig zu sein scheint. Bei Grünewald findet man die Worte auf dem Baumstumpf nach Art der Venezianer. Parenzo hat (Abb. 2) links eine wunderliche halbfleischige Skelettfigur, die höhnend, wie es die Teufel zu tun pflegen, dem Heiligen den Ausruf vorzulesen scheint in demselben Augenblicke, da das erlösende Heilandskreuz an der Wand der Einsiedelei erglänzt; es ist das alte Spruchband in neuer Form. Tatsächlich befindet sich also der Ausruf auf beiden Werken an der gleichen Stelle, wenn man nämlich berücksichtigt, daß Grünewalds Tafel den Vorgang wie bei dem Schneewunder im Gegensinne des Vorbildes von Parenzo wiedergibt (Abb. 3). Nun hat der Deutsche an Stelle des vorlesenden Skelettdämonen, also ihm gegenüber, die in ihrer ausbündigen Scheußlichkeit abschreckende Gestalt eines am eiterbeuligen Aussatz oder der Lustseuche oder an einer ähnlichen widerlichen Krankheit verendeten blaurot schillernden Dämonen gesetzt, mit dem es allem Anscheine nach eine besondere Bewandtnis haben muß. Auch das Buch Parenzos ist ja noch vorhanden; er hält es in der herabgesunkenen Rechten. Aber das Unwesen ist tot, und so kann der Maler es nicht die Worte des Notschreis vorlesen lassen, wie Parenzo es tut, sondern versetzt sie auf einen besonderen Zettel. Warum ist dies Unwesen tot? Was stellt diese in ekler Totenstarre geschwollene Figur vor, die an hervorragender Stelle im Vordergrunde den Blick immer wieder

---

3) Vgl. den Kampf der Engel auf dem linken Flügel des Heuwagens im Eskurial.

auf sich zieht? Offenbar will der Auftraggeber, daß ihre Rolle besonders betont werde. Und da hat es den Anschein, als ob es sich hier um eine sinnbildliche Darstellung handelt, in der zum Ausdruck kommen soll, wie allein durch die verdienstliche und aufopferungsvolle Tätigkeit des Heiligen und des seinem Schutze unterstellten Ordens die schwersten Seuchen siegreich überwunden werden, an denen die Wissenschaft (das Buch der Medizin!) sich vergeblich abmüht. Dabei mag dahingestellt bleiben, ob es sich um das durch den Orden zum Erlöschen gebrachte verheerende »Antoniusfeuer« oder den Kampf gegen die zu jener Zeit mit besonderer Heftigkeit auftretende Lustseuche, oder endlich, wie ärztliche Fachleute wollen, um eine Art Aussatz handelt. Vielleicht ist es ein sinnbildlicher Sammelseuchenkranker, der alle Zeichen der gefürchtetsten Krankheiten der Zeit vereinigt, zumal es nicht die Art Grünewalds ist, seinen künstlerischen Wirklichkeitssinn und seine Freude am Ausdruck durch die sachliche Realität unnötig einschränken zu lassen. Was ihm künstlerisch als wahrhaft und ausdrucksvoll erscheint, das geht allen andern Erwägungen vor: das entspringt seinem innersten Wesen. Jedenfalls hat Grünewald hier unter Erinnerung an die Figur Parenzos eine Teilung und Erweiterung der ihr obliegenden Aufgabe vorgenommen, und für die Frage, ob er das Werk Parenzos gekannt hat, ist diese Änderung nicht ohne Bedeutung. Entscheidend würde es sein, wenn sich der Wortlaut des Notschreis auf beiden Bildern decken, d. h. Parenzo ihn also schon mit der gleichen Abkürzung des Wortlautes der hl. Legende führen sollte. Das festzustellen, mag einer Zeit überlassen bleiben, die es der deutschen Wissenschaft wieder erlaubt, ungestört von dem Hasse der Völker ihre friedfertigen Wege zu gehen. ... Ich meine aber, daß auch so, wie wir die Zusammenhänge bis jetzt erkennen konnten, eine mehr als zufällige Übereinstimmung einerseits, eine gewollte Abwandlung bezeichnender Art anderseits, die in die gleiche Richtung weist, vorhanden sind.

Schmid gibt sich nun eine große Mühe, nachzuweisen, daß die Landschaft, die Grünewald auf dem Antonbilde darstellt, den Vogesen entnommen sein müsse, und glaubt sogar die besondere Stelle an der Schlucht nachweisen zu können. Dies Bemühen muß vergeblich bleiben, weil es dem ganzen Wesen und der Auffassung von Grünewalds Kunst widersprechen würde, wenn man von ihm eine nicht durch seine malerische Schaffenskraft frei um- und ausgestaltete Wirklichkeit erwarten wollte. In der Tat ist denn auch solch phantastische Fels- und Bergwelt in den Vogesen nirgends zu finden, und was man dort findet, ist bei Grünewald nicht vorhanden, der auch hier als malerischer Dichter nach freiem Ermessen gestaltet hat, was ihm für seinen künstlerischen Zweck erforderlich schien.

Nun unterscheidet sich das Bild Parenzos ganz wesentlich durch sein Format von der Tafel Grünewalds: es ist ein Breitbild, gibt keine Luft, und vom Himmel ist nichts zu sehen. Grünewald brauchte für seinen Altarflügel ein Höhenbild und hat sich den Vorteil dieses Formates in der denkbar glücklichsten Weise zunutze gemacht.

Berge, die duftig und phantastisch hoch wie Dolomitenzacken in den Himmel ragen, kann er aber unmöglich einer Vorlage entnommen haben, auf der solche naturgemäß nicht vorhanden sind. Da ist es nun auffallend, wie eine nicht allzu ferne Erinnerung an die Formen der zweiten Tafel des Parenzo auftaucht und den Gedanken nahelegt, Grünewald könnte auch diese Tafel gekannt und benutzt haben (Abb. 4). Scheint doch namentlich der eine Felsblock, der sich in der Mitte wie aus einer Kirche mit seinem Turme zusammensetzt, ganz so auch bei dem Parenzobilde wiederzukehren[4]). Freilich: der Gesinnung nach liegt hier wieder ein Anklang an Boschens

Abb. 4. Bernardo da Parenzo, Der hl. Anton.
Rom, Doriahaus.

Formenwelt viel näher als an irgendein anderes Vorbild. Wichtig ist nun, zu beobachten, wie Grünewald den Übergang von dem Breitbild Parenzos zu seinem Hochbilde verarbeitet. Nach Schmids scharfsichtiger Beobachtung sah der Hintergrund bei Grünewald ursprünglich anders aus und näherte sich dadurch im gewissen Sinne dem des Parenzo: »Ursprünglich schloß eine Felsenwand, deren Kamm sich mit wenigen Senkungen und Hebungen von der Spitze des zweiten Felskegels zur Spitze des dritten zog und ungefähr in gleicher Höhe noch weiter bis hinter die Mauer der Hütte lief, den Hintergrund ab.« Wäre diese Anordnung geblieben, so hätte sich das alte Breitbild des Italieners noch weit deutlicher aus dem Hochbilde Grünewalds herauslesen lassen, als dies dank der vollendeten Lösung seiner Aufgabe jetzt der Fall ist.

[4]) Die Anordnung der Bergkette Grünewalds leidet an einer Unklarheit der Beleuchtung, die schwer zu erklären ist: woher stammt das helle Licht der großen mittleren Bergmasse? Und wird der krönende Schatten durch den Überhang der nachfolgenden Massen bedingt? Es käme dann ein höchst phantastisches Gebilde heraus, gegen das der Mittelblock des (zweiten) Parenzobildes noch nüchtern wirkt.

Wir berührten schon die Erscheinung des Heilandes: obwohl sie den Ausschlag gibt für den ganzen Vorgang, ist sie sowohl bei Parenzo als auch bei Grünewald auffallend in den Hintergrund geschoben. Es scheint das schon dem Malkünstler aufgefallen zu sein, der im Verlaufe der 1600 dem in den Wolken erscheinenden Christ Grünewalds eine aufdringliche Gebärde geben zu müssen glaubte. Grünewald folgte hier dem italienischen Vorbilde um so williger, als in seiner Holzhütte dafür kein vernünftiger Raum gewesen wäre. Was hier übereinstimmt, ist also die Bedeutungslosigkeit des Vorwurfs, während die Abweichung Grünewalds von Parenzo eine notwendige Folge der verschiedenen Auffassung von der Umwelt des Heiligen darstellt.

Wir kommen zur Hauptfigur, dem im Mittelpunkte liegenden gepeinigten Heiligen: er hat auf beiden Bildern gleiches Alter, gleiche Kleidung, gleiche Gesichtsbildung und im wesentlichen die gleiche Lage, wenn man den Gegensinn berücksichtigt (Abb. 3). Diese Lage war für ein Breitbild ohne weiteres gegeben: Grünewald übernimmt sie und arbeitet sie in der für ihn eigenartig lebendigen und ausdrucksvollen Weise heraus, als ob es gar nicht anders sein könnte. Der eine Arm ist erhoben und wehrt sich gegen den das Haupthaar zerrenden Teufel: Die Finger dieser Hand waren bei Grünewald ursprünglich mehr erhoben, näherten sich also noch mehr der Darstellung Parenzos. Der andere Arm liegt herab: bei Grünewald umklammert er mit krampfhaft geschlossener Hand das bei diesem Heiligen selten fehlende Beiwerk des Krückstockes; bei Parenzo fehlt er; er bringt ihn dafür in seiner ganzen Ausdehnung auf dem andern Antoniusbilde an. Grünewalds Heiliger liegt etwas mehr auf der rechten Seite, der Parenzos fast ganz auf dem Rücken. Bei jenem ist das linke Bein aufgestützt, das rechte daruntergeschlagen. Der Kopf ist krampfhaft in die Höhe gerissen: er bemüht sich vergeblich, sich aufzurichten. Man sieht dem Heiligen in den Schoß; bei Parenzo kommt mehr eine Seitenansicht heraus. Das alles ist natürlich nicht das Wesentliche. Worin der Deutsche sich vollständig von dem Italiener unterscheidet und ihn weit hinter sich läßt, das ist der großartige Ausdruck innerer Regung, in der sich der krampfhaft gespannte Körper des Greises abquält. Es ist die furchtbare, aber vergebliche Anstrengung des Sichaufrichtenwollens, die aus jeder Fiber spricht, und dem Bilde, dem es an äußerer Bewegung ja nicht mangelt, auch die weit wirksamere von innen heraus gibt, wodurch jene Höhe des inneren und äußeren Ausdrucks erreicht wird, die den deutschen Meister auszeichnet. Bei Parenzo fehlt sie vollständig: der Heilige liegt flach und platt am Boden, wehrt sich mühsam, so gut er kann, und muß sich daher von dem spottenden Lermolieff mit dem »scharfblickenden und sachkundigen Kunstforscher« vergleichen lassen, »der mit Sicherheit den Fallen zu entgehen weiß, welche Gauner und Betrüger auf allen Wegen und Stegen ihm, sei es mit den falschen cartellinos, sei es mit vlämischen Kopien, zu legen trachten« [5]. Gewiß kann das allerhand Seelenqual verursachen: aber was sind sie gegen die, die Grünewald seinem Heiligen in den Körper gräbt?

5) Ivan Lermolieff, Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom. Leipzig 1890. S. 356

Über die grundsätzlich wesensverschiedene Gestalt der Ungeheuer, bei der nordische wie welsche Phantasie sich nach Belieben ergehen konnten, ist schon oben das Nötige gesagt: auch hier siegt der germanische Märchengeist über das Verstandeserzeugnis des Romanen. Einen Zug aber haben sie beide gemeinsam: sämtliche Teufel sind mit ganz ungeheuren Freßwerkzeugen versehen. Der eine Gewaltmensch des Parenzo, der im Vordergrunde mit dem Knüttel auf den Heiligen einhaut, scheint sogar ein Doppelmaul zu besitzen. Unmäßige Freßsucht ist das Zeichen von Teufeln, die welsche wie germanische Phantasie gleichmäßig packt. Auch darin stimmen beide Bilder überein, daß auf beiden einer der Dämonen die Hand an den erhobenen Ellenbogen des Heiligen legt. Ebenso wird sein Mantel nach zwei entgegengesetzten Richtungen hin auseinandergezerrt, und dies Zerren stellt die eigentliche Grundlage der ganzen Anordnung der Dämonengruppe dar, bei Parenzo schwächlich und unklar, bei Grünewald deutlich und in kraftvoll ausdrucksreicher Bewegung. Was es mit dem Vorgang im Mittelgrunde rechts oben — ein Teufel reitet auf einem auf dem Rücken liegenden Opfer, verprügelt es und wird von einem Dritten mit einer Stange bedroht — für eine Bewandtnis hat, ist mir nicht klar: er findet sein Gegenstück in einem ähnlichen Vorgang rechts oben auf dem zweiten Parenzo-Bilde (Abb. 4). Die Zahl der Dämonen hat sich bei Grünewald vermehrt; sie ist von sieben oder acht bei Parenzo auf elf gestiegen. Der Italiener hielt sich anscheinend an die Zahl der Todsünden; Grünewald setzt sich darüber hinweg, weil sein Werk mehr Gestalten braucht und seine Phantasie sie ihm in unerschöpflicher Fülle aufdrängt. Auch wäre es ja unmöglich gewesen, sie anders als durch Inschrifttafeln kenntlich zu machen. Vielleicht hat er sie als Todsünden auch gar nicht einmal erkannt [6]).

Den Vordergrund bildet bei Parenzo eine geebnete, etwas bühnenmäßig anmutende Felsenplatte: auch bei Grünewald ist ähnliches noch zu erkennen, wenn auch der Vordergrund freier und geschickter überschnitten ist.

Faßt man die Bewegung des ganzen Bildes ins Auge, so geht sie bei Grünewald von rechts oben nach links unten, bei Parenzo umgekehrt. Wir stoßen hier wieder auf dieselbe Tatsache, die wir schon bei der Vorlage für das Schneewunder glaubten feststellen zu können, daß nämlich Grünewald nicht nach der Vorlage selbst, sondern

---

[6]) Schmid folgt Kögler (Monatshefte 1908), indem er das Antoniusbild vor 1511 fertiggestellt wissen will, weil der (a. a. O. S. 104 abgebildete) Holzschnitt Hans Baldungs bereits die Ungeheuer Grünewalds benutze. Mit Ausnahme eines einzigen, des schuppenumgürteten Drachen im Vordergrunde, ist aber nichts davon zu spüren, und auch bei diesem ist die Angleichung nicht sehr überzeugend. Sieht man sich in der Welt der bildlich dargestellten Drachen, Lindwürmer und sonstigen Ungeheuer um, die sich in Gesellschaft der H. H. Georg, Michael, Margarete, Marta, Cyriakus, Longinus, Germanus, Romanus usw. (W. Menzel, Christliche Symbolik, I. Regensburg 1854. S. 211, führt noch weitere 16 heilige Drachentöter an) befinden und alle mehr oder minder auf eine krokodilartige Rieseneidechse hinauslaufen, so läßt sich der Holzschnitt Baldungs sehr wohl ohne nähere Kenntnis der Grünewaldschen Dämonen begreifen (vgl. auch den Drachen des hl. Georg auf Düre s Paumgärtner Altar), zumal Baldung von dem Gedanken der Todsünden ausgeht, der bei Grünewald ganz in den Hintergrund tritt. Auch hier war es wohl die Dämonenwelt des Hieronymus Bosch, die ihre einflußreichen Kreise zog.

nach einer Wiederholung, vermutlich einem Kupfer, im Gegensinne gearbeitet hat. Im übrigen erklären sich die Verschiedenheiten im Aufbau ungezwungen aus der Änderung des Bildes vom Breit- zum Hochbilde und vor allem auch aus der überlegenen Kunst des deutschen Meisters, dem gegenüber der Italiener nicht nur als ein Künstler von andersgearteter, sondern auch von untergeordneter Begabung anzusehen ist.

Während es nun bei dem Schneewunder möglich war, auch den Weg anzudeuten, auf dem Grünewald aller Wahrscheinlichkeit nach zu seiner Vorlage gekommen sein wird, ohne daß er die Reise über die Alpen hätte machen müssen, liegen hier die Verhältnisse weniger günstig. Aber auch bei Parenzo fehlt das vermittelnde Glied nicht ganz, auf das wir wohl die Bekanntschaft Grünewalds mit dem Mantegnaschüler zurückführen können: es ist Guido Guersi, der, seit 1480 Sakristan, von 1490 bis 1516 der Präzeptor der Antoniter in Isenheim war und bekanntlich an erster Stelle als Auftraggeber für das Altarwerk in Betracht kommt. Er war Italiener, und sein Wappen befindet sich außer auf Werken, die aus Isenheim nach Kolmar gelangt sind, auch auf dem Flügel mit der Unterredung der beiden Heiligen Anton und Paul unten links an den Stein gelehnt, über den ein Mantelzipfel des hl. Anton fällt [7]).

Fassen wir das Ergebnis der bisherigen Beobachtungen zusammen, so stellt

---

7) Schmid, a. a. O. S. 94. — Er übernimmt Baumgartens Ansicht, daß der Isenheimer Altar die gemeinsame Stiftung Guersis und seines Vorgängers, des Savoiarden D'Orliac sei. Außer der Tatsache, daß aus den Mitteln D'Orliacs noch zehn Jahre nach seiner Amtsniederlegung (also bis 1500) Altäre bestritten werden (Schmid S. 96), gibt es hierfür keinen Beleg, wohl aber widersprechen dieser Annahme 1. die Gebweiler Chronik (»um 1540«): Guersi »liesz bauwen den glockhen thurn, den hohen gabel, die gewelb in der Kürchen unnd die Thaffel auf dem Fron Altar«. Schmid, S. 312; 2. das Präzeptorenverzeichnis von 1670 mit der sehr bestimmten Angabe, Guersi »auctor est iconis ad altare majus« und der andern auch sonst nachweislich von ihm herrührenden Stiftungsstücke. Lerses »Anzeige« trägt die Abschrift dieser Angabe als Notiz von anderer Hand: vgl. Schmid S. 97, 326 u. 338; 3. der Umstand, daß nur das Wappen Guersis auf dem Werke selbst angebracht ist; das D'Orliacs, ein aufrechter Bär und das Antoniterkreuz auf Goldgrund, ist nirgends vorhanden; 4. der auf dem Steine sitzende Gre's ist kein Bildnis im künstlerischen Sinne, wie denn Hagen (M. Grünewald. München 1919. S. 156) richtig bemerkt, daß diese Gestalt durchaus nicht bildnismäßig wirke. Er sucht das so zu erklären, daß Grünewald alles der Notwendigkeit der bildnerischen Darstellung des Vorganges untergeordnet hätte. Demgegenüber ist zu bemerken, daß Grünewald, hätte er ein Bildnis geben wollen, wie es z. B. mit dem Selbstbildnis des H. Sebastjan der Fall ist, dies auch in einer künstlerisch durchaus eindeutigen Weise getan haben würde. Der einzige Stifter, der an dem ganzen Altar unzweifelhaft als solcher zu erkennen ist, dürfte die kleine kniende Holzfigur neben dem H. Augustin, und in dieser also Guersi zu vermuten sein. Das Aussehen des H. Anton (auf der Tafel mit dem Gespräch der beiden Heiligen) erklärt sich ungezwungen aus der Legende, dem Vorbilde des Parenzo und dem Modelle Grünewalds. — Über das bei Schmid S. 189 ungenau beschriebene Wappen Guersis — auf blauem Grunde mit goldenen Lilien das mit fünf silbernen Muscheln bedeckte rote Andreaskreuz — spricht Charles Goutzwiller (er bezeichnet die Farbe der Muscheln irrtümlich als gülden) die Meinung aus, daß es auf alten sizilianischen Adel hinweise (Le Musée de Colmar. 2. éd. Colmar-Paris 1875. S. 91): Weder hierüber noch über die Familie Guersi etwas Näheres festzustellen, ist mir bisher gelungen. Die Familie Dorliac ist noch heute vorhanden. So war ein Dorliac französischer Lehrer des Zaren Nikolaus II. in S. Petersburg.

sich heraus, daß Grünewald anscheinend eine Abbildung der beiden Parenzos im Gegensinne bekannt war, die er dem Aufbau seiner Tafel zugrunde legte. Ausschlaggebend für die dabei vorgenommenen Veränderungen war die Umwandlung eines horizontlosen Breitbildes in ein Hochbild mit hohem lichten Luftraum. Daß dabei malerisch wie inhaltlich etwas ganz anderes herauskommen mußte als das, was die schwächliche italienische Vorlage des Mantegna-Schülers bietet, ergibt sich von selbst aus der künstlerischen Selbständigkeit und Überlegenheit des Deutschen. Alles, was er dem Italiener verdankt, sind rein äußerliche Anregungen, deren Beobachtung zudem nicht unwahrscheinlich auf den Wunsch des Auftraggebers zurückgehen mochte; und Parenzos Bilder sind Grünewald nichts gewesen als Anhaltspunkte dafür, wie die gleichzeitige Kunst Italiens diesen dort heimischen und oft behandelten Stoff behandelte. Man kann sich unschwer vorstellen, wie Guersi bei den Besprechungen über den Isenheimer Altar auf die in seiner Heimat ausgeführten Kunstwerke, die den ungemein volkstümlichen Gegenstand des Paduaner Heiligen zum Vorwurfe haben, hinwies, wie er selbst Abbildungen von Rom aus beschaffte, und Grünewald als ganz selbstverständlich die welsche Vorlage zur Grundlage seines Aufbaus machte, wie man etwa heute Erzeugnisse des Kunstfleißes da bestellt, wo sie heimisch sind: Lackwaren in Japan, Seiden in Lyon, Schmiedearbeiten in Deutschland usw. Es sind, wie gesagt, rein äußerliche Anregungen, genau wie im Falle des Schneewunders. Hagen[8]) nimmt von H. A. Schmid den Hinweis auf Mantegna in dem Sinne auf, daß er aus zwei Figuren im Triumphzuge des Caesar die ganz und gar groß- und eigenartige Haltung des Sebastian vom Isenheimer Altar erklärt: kann man sich eine unmöglichere Unselbständigkeit dieses selbstherrlichsten und unabhängigsten deutschen Meisters vorstellen? Gewiß, die Bilder, die in Reitzmans Zimmer hingen, und die der Kanoniker als teure Andenken von einer italienischen Reise mit heimgebracht haben mochte, wird Grünewald mit lebhaftem Anteil betrachtet, wird seine Freude an der großartigen Straffheit der klar hingestellten Figuren und dem mächtigen Zuge des ganzen Aufbaus gehabt haben: aber hier sprach doch nur ein verwandter Geist zum andern, und niemand hätte weniger nötig gehabt, sich aus zwei Gestalten des Mantegna mühselig die eigene des Sebastian zurechtzumachen als ein Mann von dem Reichtum, der Selbständigkeit und der mächtigen Schaffenskraft eines Grünewald. Noch weniger ist dies der Fall mit der Gestalt des Peinigers auf der Altarstaffel des Pesello, der dem großartigen Prachtkerl des Henkers auf der Verspottung in München zugrunde liegen soll; und wenn die Kreidezeichnung zu einer Verklärung Grünewalds eine auf den Knien liegende Rückenfigur darstellt, so kann allerdings Botticellis ähnliche Figur dem Meister im Sinne gelegen haben: es kann aber ebensogut eine andere gewesen sein von den unzähligen, die es gibt; und nicht zuletzt war doch Grünewald wohl selbst

[8]) O. Hagen, M. Grünewald. München 1919. S. 38 und 216.

imstande, nach dem Modell eine ihm für den Zweck geeignete Figur zu schaffen. Endlich wird noch die gleiche Gesinnung bei Castagno herangezogen, die »geistige Größe nicht anders als in gewaltiger muskulöser Körperlichkeit sich vorzustellen weiß«. Gewiß, die italienische Kunst ist so reich, daß sie für jede Art der Kunstgesinnung ein, und zwar meist ein bedeutendes, Beispiel in die Wagschale werfen kann: aber warum in aller Welt sollte ein so machtvoller Geist wie Grünewald erst nach Italien gehen müssen, um sich von dort eine künstlerische Auffassung zu holen, die von allem Anfang in ihm steckte, ja, die überhaupt nicht von außen herangeholt werden kann, wenn man denn, was mir nicht richtig scheint, Grünewalds Auffassung der Größenverhältnisse mit der des Castagno in einen Topf werfen will. Es scheinen sich hier zwei ganz und gar verschiedene Kunstgesinnungen nur dem oberflächlichen Blick als gleichartig darzustellen.

Es bleibt also dabei: Alles, was wir von Nachweisen zu haben glauben, daß der deutsche Meister italienische Vorbilder kannte und benutzte, Nachweisen, die wie die Bilder Masolinos und Parenzos kaum bezweifelt werden dürften, alles dies ist rein äußerlicher Natur, nimmt der Größe des Werkes des deutschen Meisters kein Titelchen und läßt sich vollkommen ohne italienische Lehr- und Wanderjahre Grünewalds erklären: Freuen wir uns, daß er zu Hause und ein ganzer Deutscher geblieben ist!

(Die Aufsätze über Grünewald werden im nächsten Heft fortgesetzt.)

ZUR ERFINDUNG DER VERSCHIEDENEN DISTANZKONSTRUKTIONEN IN DER MALERISCHEN PERSPEKTIVE.

VON

H. WIELEITNER IN AUGSBURG.

(Mit 4 Abb.)

Wenn in Fig. 1 FC die Horizontalebene, BT die senkrechte Bildtafel, O das Auge und BC den Seitenriß eines in der Horizontalebene liegenden Quadrates darstellt, so gibt der Schnittpunkt C_1 des Strahles OC mit der Bildtafel an, um wieviel dem Auge O der hintere Rand des Quadrates gegenüber dem vorderen gehoben erscheint. Fällt man nun von O das Lot OO′ auf die Bildtafel, so kann man, wenn man das Quadrat in Perspektive setzen will und als vordere (dem Auge O zugewandte) Quadratseite der Einfachheit wegen gleich BC selbst nimmt, den sog. Augenpunkt A beliebig auf der Linie OO′ bzw. deren Verlängerung annehmen. Auf den beiden Tiefenlinien AB, AC schneidet dann die Wagrechte durch C_1 die beiden andern Eckpunkte B′, C′ des in Perspektive gesetzten Quadrates aus [1]).

[1]) Es kann das natürlich auch so aufgefaßt werden, daß man die Bildtafel in geeigneter Weise in die Ebene des Seitenrisses umlegt. — Die leichte Veränderung, die am Texte vorgenommen werden müßte, wenn B nicht in die Bildtafel fiele, ist wohl ohne weiteres ersichtlich. Da sie für alles folgende keine Rolle spielt, haben wir den einfacheren Fall zugrunde gelegt.

Die Diagonalen BC′ und CB′ treffen nun den Horizont OA in zwei Punkten, D, D′, für welche durch einfache Anwendung des Verhältnissatzes sofort folgt, daß AD = AD′ = OO′ ist. Hieraus ergibt sich ohne weiteres das gebräuchliche »Distanzpunktverfahren«, nach welchem man die Ecken B′, C′ ohne den Punkt O und den Seitenriß BT der Bildtafel einfach mittels des Augenpunktes A und der »Distanz« AD = AD′ bestimmt. Im Gegensatz zu diesem heute allein üblichen Verfahren wollen wir das andere, ältere, das nur den Augenpunkt A, aber nicht die Distanzpunkte D, D′ benutzt, nach einer in neuerer Zeit üblich gewordenen Bezeichnung die »costruzione legittima« [2]) nennen.

Abb. 1.

Über das historische Verhältnis dieser beiden Konstruktionen herrschte selbst unter den Fachleuten bis in die neueste Zeit Unklarheit. Nun hat freilich E. Panofsky in seinem mit ebensoviel Verständnis als Sorgfalt abgefaßten Buche »Dürers Kunsttheorie vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener« (Berlin 1915) alles, was man darüber weiß, richtig mitgeteilt. Aber da diese Frage für Panofsky doch nur eine Nebenfrage war, sind bei ihm die darauf bezüglichen Angaben verstreut und sehr knapp gehalten. Außerdem ist der von Panofsky dargelegte Sachverhalt neuerdings wieder zu verdunkeln gesucht worden. Es erscheint daher vielleicht nicht unnütz, diese wichtige, noch keineswegs allseitig geklärte

---

[2]) Soviel ich sehe, war das früher nie ein Kunstausdruck. Man nannte die fragliche Konstruktion eben »legittima« im Gegensatz zu verschiedenen Näherungsverfahren, deren theoretische Unrichtigkeit öfters nicht erkannt wurde.

kunsttheoretische Angelegenheit im Zusammenhang und unter Heranziehung aller bekannten literarischen Quellen [3]) nochmals zu behandeln.

I.

Die allgemeine Meinung [4]) schreibt Filippo Brunelleschi (1377—1446) die erste Anwendung fester perspektivischer Gesetze zu. Dies ist jedenfalls nur bedingt richtig. Die Verwendung des Augenpunktes soll nach J. G. Kern schon an einem im Jahre 1344 entstandenen Bilde »Verkündigung« des Ambrogio Lorenzetti aus Siena und an andern Bildern dieses Malers nachweisbar sein [5]). Das erscheint freilich etwas früh. Aber der Begriff der Bildtafel, mit der die vom Auge ausgehende Sehpyramide geschnitten wird, hat sich doch schon im 14. Jahrhundert allmählich entwickelt, wenn auch erst Leon Battista Alberti (1404—1472) in der im Jahre 1435 vollendeten Schrift »Della pittura libri tre« sich die Erfindung des quadrierten Schleiers zuschreibt [6]). Aber auf die Wichtigkeit der Distanz, besonders auf deren Einhaltung auch dem gemalten Bilde gegenüber, scheint Brunelleschi zuerst sein Augenmerk gerichtet zu haben, und das ist es auch gewesen, was ihm die perspektivischen Vorführungen ermöglichte, von denen sein erster Biograph Manetti (zwischen 1480 und 1490) spricht [7]). Ob und in welcher Weise freilich Brunelleschi die Distanz auch zeichnerisch verwendete, wissen wir gar nicht. Denn die über 100 Jahre nach Brunelleschis Tode niedergeschriebene Behauptung Vasaris, die durch Manetti, dem Vasari sonst getreulich folgt, nicht gestützt wird, Brunelleschi habe aus den Grund- und Seitenrissen und mittels des Schnittes mit der Bildtafel richtige perspektivische Bilder konstruiert, ist ohne historischen Wert [8]).

---

3) Ich meine vor allem natürlich die primären Quellen. Auf die Ausführungen von sekundären Quellen gehe ich nur ein, wenn ihre Bestätigung oder Widerlegung wichtig erscheint.

4) Hierunter sind die z. B. durch die Konversationslexika in weiteste Kreise getragenen Anschauungen verstanden.

5) »Die Anfänge der zentralperspektivischen Konstruktion in der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts.« Mitt. kunsthist. Inst. Florenz, 2. Bd., 1912/13, S. 39—65.

6) Siehe »Leone Battista Alberti's kleinere kunsttheoretische Schriften«, herausg. v. H. Janitschek. Quellenschriften für Kunstgeschichte XI. Wien 1877, S. 101.

7) S. »Filippo Brunellesco« di Antonio di Tuccio Manetti. Ausgabe von H. Holtzinger. Stuttgart 1887, S. 9—13. »Filippo Brunelleschi. Sein Leben und seine Werke«, von C. von Fabriczy. Stuttgart 1892, S. 45 f.

8) Vasari sagt (s. z. B. »Le Vite etc.«, scelte e annotate da G. Milanesi, Firenze 1868, S. 123): »il levarla [sc. la prospettiva] con la pianta e profilo e per via della intersegazione«. Damit meint er jedenfalls das um 1550 gut bekannte »Grund- und Aufrißverfahren«. Bei diesem Verfahren wird das perspektivische Bild erhalten, indem man die von den senkrechten Projektionen der Sehstrahlen auf dem Seitenriß der Bildtafel abgeschnittenen Höhen und Breiten in einer eigenen Zeichnung zusammenträgt. Vgl. K. Doehlemann, »Grundzüge der Perspektive nebst Anwendungen« (Aus Natur u. Geisteswelt, Nr. 510) Leipzig 1916 (2. Aufl. 1919), S. 13 f. Literarisch ist dieses Grund- und Aufrißverfahren zuerst behandelt und an zahlreichen Beispielen dargelegt worden von Piero de' Franceschi (1420—1492) in dem zwischen 1470 und 1490 verfaßten Traktat »De prospectiua pingendi« (nach dem Codex zu Parma zuerst herausgegeben unter dem Titel »Petrus Pictor Burgensis de prospectiva pingendi« von C. Winterberg, Straßburg 1899;

Den ersten literarischen Beleg für die Verwendung der Distanz finden wir erst bei Alberti, der sich in bestimmter Weise die Erfindung der »costruzione legittima« zuschreibt [9]). Daß Brunelleschi diese schon besessen habe, wie G. J. Kern noch vor kurzem annahm, ist doch schon aus dem Grunde unwahrscheinlich, weil Albertis Schrift nicht nur zu Lebzeiten Brunelleschis erschien, sondern diesem sogar gewidmet ist [10]).

Hier ist nun gleich ein großer Irrtum hervorzuheben, der sich durch die Jahrhunderte fortpflanzte und heute noch fortwirkt. Die Handschriften, nach denen die späteren Druckausgaben von Albertis »Della pittura« hergestellt wurden, scheinen keine Figuren enthalten zu haben. Denn auch der erste Druck ermangelt solcher noch gänzlich [11]). Die späteren Herausgeber aber kannten das Verfahren der »costruzione legittima« nicht mehr, bezogen den Albertischen Text, indem sie ihn für dunkel hielten, auf die Distanzpunktkonstruktion und fügten der letzteren entsprechende Figuren bei [12]). Dieser Zustand wurde verschlimmert, als H. Janitschek in seiner angeführten Ausgabe der »Quellenschriften« in denselben Fehler verfiel, wiewohl er selbst sagen mußte, daß der Albertische Text seiner Zeichnung nicht entsprach [13]).

Nun hat allerdings H. Ludwig, der schon Janitschek bei der Herausgabe von Albertis Schriften unterstützt hatte, auf Grund erneuten Studiums, die Auffassung von Janitschek als unrichtig erklärt und in seinen Noten zum sogenannten Malerbuch von Lionardo da Vinci eine neue Übersetzung der fraglichen Stelle

---

vgl. den Tafelband von Fig. 45 an). Albrecht Dürer übernahm (wohl aus Pieros Kreise) das Verfahren in seine »Vnderweysung der messung / mit dem zirckel vñ richtscheyt« (Nürnberg 1525; siehe dort Fig. 56 u. 57 auf Bl. P iij). Vgl. auch H. Schuritz, »Die Perspektive in der Kunst Albrecht Dürers« [Diss. Darmstadt], Frankfurt a. M. 1919. Diese gründliche und gewissenhafte Arbeit konnte der Verfasser erst bei der Korrektur des im Sommer 1917 geschriebenen Aufsatzes zu Rate ziehen.

Natürlich kann man die »costruzione legittima« als einen Sonderfall des Grund- und Aufrißverfahrens betrachten, wie dies H. Staigmüller schon andeutete, auf S. 48 der Schrift »Dürer als Mathematiker«, Progr. Realgymn. Stuttgart 1891. Damit ist aber nichts gesagt über die historische Reihenfolge der beiden Verfahren. Daß Piero wohl nichts wesentliches von dem in seinem Werke Enthaltenen selbst erfunden hat, sei gleich hier festgestellt.

9) An der in Fußnote [6]) angegebenen Stelle S. 83. Alberti leistet dort allerdings noch mehr. Er gibt, wie wir sagen, eine richtige Konstruktion des Tiefenmaßstabes. Aber wenn die Idee zur »costruzione legittima« schon vorgelegen hätte, so wäre das nichts besonderes gewesen, da es sich dann nur darum handelt, BC mehrmals nebeneinander auf der Grundlinie aufzutragen.

10) Siehe G. Kerns Arbeit »Der Mazzocchio des Paolo Uccello«. Jahrb. K. preuß. Kunstsammlungen, 36. Bd. 1915, S. 13—38, bes. S. 28. Es ist nicht recht verständlich, wie Kern aus den auch ihm natürlich bekannten Tatsachen gerade den entgegengesetzten Schluß ziehen kann.

11) Dieser erschien als kleines Oktavbändchen lateinisch unter dem Titel »De Pictvra praestantissima, et nvnqvam satis laudata arte libri tres etc.«. Basileae Anno M. D. XL. Mense Avgvsto.

12) Vgl. z. B. die schöne Folioausgabe von Du Fresne (In Parigi, M. DC. LI), wo die Albertischen Traktate von der Malerei und der Statue dem »Trattato della Pittura« von Lionardo da Vinci angehängt sind (S. 18) oder den IV. Bd. der »Opere volgari di Leon Batt. Alberti«, herausg. von A. Bonucci (Firenze 1849, Tav. III, Fig. 3, identisch mit der eben erwähnten).

13) Siehe dort die Fußnote [21]), S. 231/32.

mit richtiger Zeichnung und treffenden Erläuterungen gegeben [14]). Unter Hinweis auf H. Ludwig hat H. Staigmüller kurz darauf die Stelle nochmals vorgenommen und sie in Einzelheiten vielleicht noch etwas besser als Ludwig, aber durchaus in demselben Sinne, ausgedeutet [15]). Die Stelle ist auch unbedingt klar, wenn man ihr die richtige Zeichnung unterlegt. Das ist von Ludwig und Staigmüller geschehen, wobei es auf kleine Unterschiede in der Auffassung nicht ankommt. Es ist daher schwer begreiflich, wie G. J. Kern in dem schon angeführten Aufsatze über Uccello dazu kommen kann, Staigmüllers Urteil (ohne Erwähnung von Ludwigs ausführlichen Darlegungen) anzuzweifeln, Albertis Text für verderbt zu erklären und ihm — ja nicht bloß ihm, sondern sogar Brunelleschi — die Distanzpunktkonstruktion zuzuschreiben [16]).

Nun gibt es allerdings ein Gemälde von Masaccio († 1429), in welchem ein vollkommen richtig konstruiertes Tonnengewölbe vorkommt, das, wie G. Kern wahrscheinlich gemacht hat, wohl von Brunelleschi selbst entworfen wurde [17]). Auf alle Fälle hätte Masaccio es von Brunelleschi gehabt. Mußte man zu einer solchen Konstruktion nun nicht wenigstens die »costruzione legittima« kennen? Wenn Alberti der Erfinder dieses Verfahrens war, so würde das immerhin eine kleine zeitliche Schwierigkeit bedeuten. Denn im Jahre 1429 war Alberti erst

---

[14]) Siehe »Lionardo da Vinci. Das Buch von der Malerei«. Herausg. v. H. Ludwig. Quellenschriften für Kunstgeschichte XV—XVIII. Wien 1882. Hier kommt in Betracht XVII, S. 177—186.

[15]) »Kannte Leone Battista Alberti den Distanzpunkt?« Repert. für Kunstwissenschaft, XIV. Bd. 1891, S. 301—304.

[16]) An dem in Fußnote [10]) angeg. Orte S. 26/27. Da den Ausführungen Ludwigs und Staigmüllers eigentlich nichts hinzuzufügen ist, bemerke ich nur, daß von einer »Auslegung« Janitscheks gar nicht die Rede sein kann. Janitschek sagt ja im Vorwort selbst, daß er in den Teilen, die von der Perspektive handeln, die Hilfe Ludwigs in Anspruch genommen habe. Und da Ludwig sich bald darauf selbst verbesserte, kann man sich nicht mehr auf Janitschek berufen. Was ferner Ch. Wiener (»Lehrbuch der darstellenden Geometrie«, I. Bd., Leipzig 1884, S. 12) betrifft, so kann man dessen kurze Ausführungen über die Geschichte der Perspektive wohl kaum als kritisch bezeichnen. Auch dürfte Wiener von Ludwigs Darlegungen noch keine Kenntnis gehabt haben. Er hielt sich eben, wie er selbst andeutet, auch an die überlieferten Figuren. Wenn Kern vermißt, daß Alberti von einem »Querschnitt der Bildfläche« spricht, so ist dazu zu sagen, daß Alberti nur die Konstruktion gibt, aber keine Erklärung, die er für schwierig ausgibt, jedenfalls um seiner Erfindung mehr Gewicht zu verleihen. Von der Verschiebung des Auges selbst gegenüber dem Augenpunkt kann er doch gar nicht sprechen, da er die Konstruktion der Tiefenabstände in einer eigenen Figur macht. Daß in dieser Nebenfigur die Senkrechte die Bildfläche (»pictura«) vorstellt, ist aber deutlich durch das Wort »ivi« zum Ausdruck gebracht. Wie er bei dieser Sachlage überhaupt Veranlassung haben sollte, die Distanz vom Augenpunkt aus anzutragen, was nach Kern »keinem Zweifel unterliegt«, kann man nicht einsehen. Kern gibt aber in der nämlichen Abhandlung selbst das schönste Beispiel dafür, wie es Alberti meinte. Denn er beschreibt eine bei Uccello (vor 1447) vorkommende Konstruktion eines Kreiswulstes, die genau in der Weise ausgeführt ist, wie sie nach dem Texte Albertis ausgeführt werden mußte. Es besteht wohl kein Hindernis, daß Uccello die Grundlage seiner perspektivischen Kenntnisse von Alberti her hatte (auch wenn er sie schon i. J. 1436 besaß, wie G. Kern glaubt). Somit ist hier bei richtiger Auffassung alles in bester Ordnung.

[17]) »Das Dreifaltigkeitsfresko von S. Maria Novella«. Jahrb. K. preuß. Kunstsamml., 34. Bd. 1913, S. 36—58.

25 Jahre alt, und er hätte das Verfahren also noch etwas früher erfunden haben müssen, wenn Brunelleschi es von ihm hätte lernen sollen. Unmöglich ist das bei einem so feinen Kopf, wie Alberti offenbar war, nicht. Es werden aber von Manetti Brunelleschis perspektivische Entdeckungen, wie es auch wahrscheinlich ist, in dessen Jugendzeit, d. h. etwa in das erste oder spätestens das zweite Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts, verlegt [18]). Und in der Tat ist es gar nicht nötig, irgend ein Distanzverfahren anzuwenden, um eine richtige Tiefeneinteilung zu konstruieren. Es ist bisher vielleicht zu wenig beachtet worden, daß die Distanz doch nur dazu dient, um die Verkürzung BB′ der ersten Quadratseite BC (Fig. 1) festzustellen. Nimmt man aber diese beliebig an, so läßt sich allein mittels der Benutzung des Augenpunktes und der einfachsten geometrischen Kenntnisse, die jedem Baumeister geläufig waren, jede perspektivische Teilung oder Vervielfachung von BB′ ohne weiteres durchführen. Daß solche Konstruktionen, unter Benutzung der Diagonalen und des Verhältnissatzes den Meistern des Quattrocento durchaus geläufig waren, zeigt das Werk von Piero de' Franceschi an vielen Stellen [19]).

Handelt es sich aber gar bloß darum, ein Quadrat ABCD in eine Anzahl kleinere Quadrate zu zerlegen, so braucht man doch nur, wenn die perspektivische Verkürzung ABC′D′ unter Zuhilfenahme des Augenpunktes O nach dem Augenmaße angenommen wird, die perspektivische Diagonale BD′ mit den von den auf AB liegenden Teilungspunkten ausgehenden Tiefenlinien zum Schnitt zu bringen, um auch die wagrechten Teilungslinien zu erhalten (s. Fig. 2). Das ist alles, was Brunelleschi gegebenenfalls bei Konstruktion seiner Kassetten tun mußte [20]). Man hat also gar nicht nötig, ihm die Kenntnis der »costruzione legittima« oder gar die Distanzpunktkonstruktion zuzuschreiben, zu der wir jetzt übergehen wollen.

Abb. 2.

---

[18]) Vgl. auch H. Semper, »Donatello, seine Zeit und Schule«. Quellenschriften für Kunstgeschichte, Bd. IX, Wien 1875, S. 139. Dort wird die Zeit zwischen 1415 und 1420 für die »Erfindung« Brunelleschis aus dem Auftreten der Perspektive bei Ghiberti erschlossen.

[19]) Siehe in dem (Fußnote [8]) angegebenen Werk den Tafelband Fig. 23 (Text S. XI bis zu dem Satze »Ma se la quantita... « Z. 8 v. u.), Fig. 24, 28 und 41 (seitliche Fenster).

[20]) Vgl. die Fig. 15 bei Piero de' Franceschi. G. Kern betont ausdrücklich (Jahrb. K. preuß. Kunstsamml. Bd. 34, 1913, S. 55), daß in jener frühen Zeit bei allen perspektivischen Konstruktionen der Grundriß ein Quadrat war.

II.

Das Distanzpunktverfahren tritt zum erstenmal in der Literatur auf bei Piero de' Franceschi, und zwar in der schon angezogenen Fig. 23, aber nur als Anhängsel zu der dort ausgeführten Konstruktion [21]). Zur Erklärung ist auf die Erläuterung von Fig. 13 hingewiesen, wo die »costruzione legittima« vollständig richtig auseinandergesetzt wird [22]). Weiterhin verwendet wird das Verfahren von Piero nicht. Diese Umstände haben Panofsky veranlaßt zu glauben, daß hier in der Handschrift »unbedingt« eine Korruption vorliegen müsse. Nun hat ja Winterberg versichert, auch die Mailänder (lateinische) Handschrift zu Rate gezogen zu haben. Aber ob sich dort die Stelle und Figur ebenso befinden, müßte doch erst genau festgestellt werden. Auch dann könnten beide Handschriften immer noch auf dieselbe Quelle zurückgehen. Bevor man darüber Sicheres weiß, läßt sich immerhin folgendes sagen. Wenn Panofsky Piero, dem »methodischen«, nicht zutraut, daß er eine nicht bewiesene Konstruktion plötzlich einführt und dann nie wieder erwähnt, so hat er vielleicht doch übersehen, daß Piero auch die »costruzione legittima« niemals sonst erwähnt oder benutzt [23]). Daß er gerade an unserer fraglichen Stelle fälschlich auf sie zurückweist, hält Panofsky für einen zweiten Beweis der Verderbtheit des Textes. Aber läßt sich die ganze Sache nicht auch einfach so erklären, daß Piero das eine Beispiel der Anwendung des Distanzpunktes kennen lernte und es mit der »costruzione legittima« verwechselte, oder daß er überhaupt von vornherein glaubte, die »costruzione legittima« anzuwenden. Die Verweisung würde doch, wenn sie ursprünglich ist, sicherlich für letztere Annahme sprechen. Nun steht ja Piero im Rufe eines tüchtigen Mathematikers. Dieser Ruf bedeutet aber für das 15. Jahrhundert noch kaum das mathematische Urteil eines heutigen gut veranlagten Sekundaners. Pieros ganzes Perspektivwerk ist doch vom mathematischen Standpunkt aus schrecklich öde. Wer es bezweifelt, daß eine solche Verwechslung sehr leicht möglich war, bedenke, daß dies noch später einem so berühmten Architekten wie Sebastiano Serlio (1475—1552) passierte, was auch Panofsky selbst (S. 35) hervorhebt [24]). Ja, auch bei Dürer ist es nicht ganz sicher, ob er nicht auch einer

[21]) Der Text beginnt mit den in Fußnote [19]) angeführten Worten und umfaßt nur die acht letzten Zeilen der Seite. Die Distanzpunktkonstruktion wird nur für den Fall mitgeteilt, daß etwa die verkürzte perspektivische Länge des zugrunde gelegten Rechtecks nicht angegeben sei.

[22]) Text S. VI.

[23]) Ob Piero einsah, daß die »costruzione legittima« einen Teil des von ihm im zweiten Teile seines Werkes angewendeten Grund- und Aufrißverfahrens bilde, sei hier ausdrücklich nochmals (vgl. oben Fußnote [8]) in Frage gestellt.

[24]) In der Ausgabe »Tutte l'Opere d'Architettura et Prospettiva, di Sebastiano Serlio Bolognese«. Kl.-Fol. In Vinegia MDC, Blatt 19. (Es gibt auch eine Ausgabe Venedig 1584.) Vgl. auch das Urteil von Poudra »Hist. de la Perspective«. Paris 1864, S. 147—152. In der Großfolio-Ausgabe »Extraordinario Libro di Architettvra ...« (In Lione M. D. LX.) ist die Perspektive noch nicht enthalten.

Es sei ferner darauf hingewiesen, daß Pietro Accolti in seiner sonst gar nicht so unselbständigen Perspektive (»Lo inganno de gl'occhi, prospettiva pratica«. In Firenze MDC. XXV, S. 18/19) gegen G.-B.

solchen Verwechslung zum Opfer fiel. Denn wie schon Staigmüller hervorhob [25]), ist die Zeichnung der Fig. 61 in der »Vnderweysung« (Bl. Q) nach dem Distanzpunktverfahren ausgeführt, während vorher in Fig. 59 nur die »costruzione legittima« als »neherer weg« dargestellt und beschrieben ist [26]). Dazu kommt noch, daß Piero sein Werk wahrscheinlich mit Hilfe von Schülern nach seiner Erblindung verfaßte — kurz, Umstände genug, die einen Irrtum Pieros durchaus naheliegend erscheinen lassen [27]).

Wenn wir nun aber annehmen wollen, die Distanzpunktkonstruktion sei um 1480 in Italien bekannt gewesen, wer hat sie dann erfunden? Hierüber scheint es nur ein Zeugnis zu geben, das allerdings unsicher genug ist. Der Architekt Giacomo Barozzi, gen. Vignola (1507—1573), hat in seiner Perspektive, die um 1530 schon vollendet gewesen sein soll, aber erst im Jahre 1582 zum erstenmal zu Rom mit den Erläuterungen und Zusätzen des Mathematikers Egnatio Danti (1537—1586) erschien, das Verfahren, das wir heute Distanzpunktverfahren nennen, wenigstens in einem besonderen Falle als »Regola ordinaria di Baldassarre da Siena« bezeichnet [28]) und Danti fügte dem bei, daß dies eigentlich die Regel der Alten gewesen und daß sie von jenem Baldassarre nur verbessert worden sei [29]). Baldassarre da Siena

---

Benedetti eifert, daß er in seiner Abhandlung »De rationibus operationum perspectivae«, die er seinem »Diversarum speculationum math. et phys. liber« (Turin 1580, S. 119—140) einverleibt hatte, nur die »costruzione legittima« für richtig, das Distanzpunktverfahren aber für falsch erklärt habe. Benedetti verurteilt aber ein wirklich unrichtiges Verfahren (vgl. meine Arbeit über Benedetti in Mitt. Gesch. Med. u. Naturwiss. XVII, 1918, S. 190—195) und erwähnt die Distanzpunktkonstruktion gar nicht. Accolti selbst zeigt, daß beide Konstruktionen zu demselben Ziele führen, lediglich in anschaulicher Weise.

[25]) In dem Programm über Dürer (Fußnote [8]) S. 47.

[26]) Da sich das Distanzpunktverfahren sonst bei Dürer nicht findet (vgl. Panofsky S. 31), ist natürlich ein bloßes Versehen bei Fig. 61 (vielleicht nur von Seite des Holzschneiders) ebenso gut möglich. Die fragliche Figur ist übrigens in der Ausgabe 1538 und in den lateinischen Ausgaben Paris 1532 und 1534 gegen die Urausgabe nicht verändert.

[27]) Wie es mit dem alten Vorwurfe steht, der schon von Vasari erhoben wurde (vgl. die Ausgabe des Pieroschen Traktates von C. Winterberg, S. 71 oder G. Loria in M. Cantors »Vorlesungen über Geschichte der Mathematik«, IV. Bd., Leipzig 1908, S. 581), daß der als Mathematiker bekannte Fra Luca Pacioli, Pieros Schüler, die Schrift »Libellus in tres partiales tractatus diuisus quinque corporum regularium et dependentium actiue perscrutationis«, die er seiner »Diuina proportione« (Venetiis M. D. IX) beifügte, von Piero gestohlen habe, der der eigentliche Verfasser gewesen sei, ist nicht näher untersucht. Man muß doch immerhin bedenken, daß Pacioli mehr Mathematiker als Theologe, während Piero sicher mehr Künstler als Mathematiker war (vgl. über Pacioli als Mathematiker die »Vorlesungen« von M. Cantor, Bd. II, 2. Aufl., Leipzig 1900, S. 306 ff.). Leider hat C. Winterberg in seine Ausgabe der »Diuina Proportione« (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik, Neue Folge, II. Bd., Wien 1889) den »Libellus« über die regelmäßigen Körper nicht aufgenommen und da auch noch kein Mathematikhistoriker sich damit befaßt zu haben scheint, ist der mathematische Gehalt des außerdem noch seltenen und nicht für jedermann lesbaren Werkchens ganz unbekannt.

[28]) »Le due regole della prospettiva pratica di M. Iacomo Barozzi da Vignola. Con i commentarij del R. P. M. Egnatio Danti ...«. In Roma M. D. C. XLIV. S. 68. Eine Ausgabe Rom 1611 stimmt mit der von 1644 völlig überein. I. J. 1583 erschien bereits eine 2. Auflage.

[29]) Am gleichen Orte, S. 72.

habe aber darin schon einen Vorgänger gehabt in dem Bildhauer, Architekten und Maler Francesco di Giorgio aus Siena, der durch den Bau eines Palastes für den Herzog Federico in Urbino sich bekannt gemacht habe.

Was nun die »Alten« betrifft, so ist wohl ziemlich sicher, daß sowohl Griechen als Römer keine eigentlichen Regeln hatten, und Danti sagt ja in der »Prefatione« des erwähnten Werkes selbst, daß uns aus dem Altertum keinerlei schriftliche Anleitung überkommen sei. Insoweit ist also die Bemerkung wertlos. Solange aber nicht der Beweis des Gegenteils geliefert wird, können wir immerhin dem Baldassarre da Siena (um 1480) und vielleicht auch dem Francesco di Giorgio

Abb. 3.

(lebte um dieselbe Zeit) ein Verdienst an der Erfindung des Distanzpunktverfahrens zuschreiben.

Es ist nämlich durchaus wahrscheinlich, daß die Distanzpunktkonstruktion in ihrer allgemeinsten Form sich erst allmählich herausbildete. Wenn in unserer Fig. 1 der Fluchtpunkt A nach O′ gelegt wird, so fällt D mit O zusammen, und die »costruzione legittima« ist mit der Distanzpunktkonstruktion fast identisch. So ist auch die Figur, bei welcher Vignola seine oben angeführte Bemerkung macht. Wir geben sie hier (auf $1/2$ verkleinert) in Fig. 3 wieder, weil sie auch das Grund- und Aufrißverfahren noch enthält. Die »costruzione legittima« besteht in der Auffindung der Punkte L, K, H, durch welche die Parallelen zur Grundlinie gezogen werden müssen, damit man die Punkte O, N, M erhält. Das Distanzpunktverfahren besteht darin, daß dieselben Punkte O, N, M auch durch die nach dem Augenpunkt B gezogene, von S (AS = AR) ausgehende Gerade bestimmt werden. Der Grundriß wird benutzt, indem man z. B. A-ff von A aus auf AS abträgt und durch den so erhaltenen Punkt eine Parallele zu AB zieht. Diese schneidet M aus. Ähnlich für N und O.

Die Loslösung des Augenpunktes von dem Seitenriß der Bildebene erfolgt in den Figuren des Werkes von Vignola-Danti nur ganz langsam. Fast immer ist wenigstens noch durch den Ausgangspunkt das Lot auf die Grundkante gezogen, auch wenn es gar keinen Sinn mehr hat. Daß aber wenigstens Danti die Sache vollkommen klar war, sieht man daraus, daß er schon zu der zuerst angeführten Stelle eine weitere Anmerkung gibt (S. 72/73), in der er an der Hand einer Figur, die unserer Fig. 1 im Wesen entspricht und unter Hinweis auf seine vorausgeschickten Sätze einwandfrei nachweist, was wir eingangs andeuteten, daß nämlich (nach unserer Bezeichnung) die Wagrechte durch C_1 und die Geraden BA und CD sich in demselben Punkte B′ schneiden. Dies dürfte auch wohl die erste Stelle sein, an der der Nachweis der Gleichwertigkeit der »costruzione legittima« und des »Distanzpunktverfahrens« wirklich erbracht wurde [30]).

Lange aber, bevor diese und andere Darstellungen der Art erschienen [31]), war ein Werk herausgekommen, in welchem das Distanzpunktverfahren ganz rein und ohne jeden Hinweis auf die »costruzione legittima« durchgehends angewendet wurde. Wir meinen das 46 Folioblätter starke Buch »De artificiali perspectiva« von Viator, das zu Toul im Jahre 1505 die Presse verließ [32]).

[30]) Wir sind hier durchaus mit G. J. Kern (Jahrb. K. preuß. Kunstsamml., 36. Bd., 1915, S. 27) einer Meinung, wenn er sagt, daß wahrscheinlich der Distanzpunkt zuerst auf praktischem Wege gefunden wurde. Darauf wurden die Künstler nämlich schon von Alberti selbst geführt, der darauf hinwies, daß die Ecken der quadratischen Täfelung zu mehreren auf den Diagonalen lägen. Führte jemand diese Probe für mehrere Diagonalen durch, so mußte er sehen, daß sich zusammengehörige Diagonalen auch bei beliebiger Lage des Augenpunktes auf demselben Punkte des Horizonts trafen. Daß der mathematische Beweis der Identität von »costruzione legittima« und Distanzpunktverfahren wesentlich früher als von Danti (also um 1582) erbracht wurde, ist nicht wahrscheinlich.

[31]) Wir meinen z. B. die »Szenographik« von Federico Commandino, die dieser seinem Kommentar zu dem von ihm herausgegebenen Werke »Ptolemaei Planisphaerium« (Venetiis, M. D. LVIII) vorausgeschickt hat. Wenn in Fig. 4 O das Auge, FP die Grund-, O′B die Bildebene vorstellt, so dreht Commandino den Gegenstand, der in der Grundebene liegt, hier das Rechteck ABCD, um FP in die Ebene des Seitenrisses und dann dreht er die Bildebene um O′B in dieselbe Seitenrißebene. Es wird dann $A_1M = AM$, $B_1M = BM$, O′ fällt mit dem Augenpunkt zusammen und die Linie ON gibt den Punkt N_1, durch den die obere Rechteckseite C_1D_1 in der perspektivischen Figur gehen muß. Das genügt eigentlich. Aber Commandino trägt noch $A_1B' = B_1P = BC$ auf der wagrechten Grundlinie ab, so daß OB′ ihm die Ecke D_1, OP die Ecke C_1 ergibt. Da wir (was Commandino nicht tat) ABCD als Quadrat zeichneten, fällt B′ mit B_1 zusammen und wir hätten also D_1 durch das Distanzpunktverfahren gewonnen. Daß aber Commandino, der die Künstler-Vorgänger sicher nicht kannte, auch nur entfernt daran gedacht habe, die Linien BB_1 und CP als unter 45° gegen die Grundlinie geneigte Linien nach OB_1 und OP abzubilden (wie Poudra, a. a. O. S. 156 meint), lehnen wir durchaus ab. Wir wollten nur zeigen, wie auch dieses Verfahren, das unbedingt auf stereometrischen Betrachtungen beruht (Commandino gibt allerdings nur die Konstruktionen und beweist alles mittels Proportionen), zur Distanzpunktkonstruktion führen könnte. Ähnlich verfährt übrigens auch Giamb. Benedetti (s. oben Fußnote 24), der andererseits nicht Commandino, wohl aber D. Barbaros »La pratica della perspettiva« (In Venetia M D LXVIII) kannte.

[32]) Soviel ich sehe, gibt nur Poudra (a. a. O. S. 132—136) einen Bericht über dieses Werk. Poudra hatte lediglich die (dritte) Auflage von 1521 zur Hand. Gerade diese konnte ich selbst, da in Deutschland kein Exemplar nachweisbar ist, nicht einsehen. Es ist aber schon wegen des Alters, das Viator i. J. 1521 hatte (er ist bestimmt vor 1449 geboren), sehr unwahrscheinlich, daß er in ihr grundlegende Änderungen

Dieses Buch ist in mehreren Hinsichten äußerst merkwürdig. Schon was den Verfasser betrifft. Dieser war Geistlicher, und zwar Kanonikus an der Kathedrale von Toul. Sein eigentlicher Name war Jean Pélerin (Joannes Peregrinus). Offenbar war er weit gereist, wie er selbst in seinem Vorwort, das zugleich den Text vorstellt, andeutet. Auch bildet er auf einem Blatte einen Reisewagen ab, der vielleicht der seine war. Der Beiname »Viator«, den er sich zulegte, weist ebenfalls darauf hin. Dann — das Buch ist das erste gedruckte Werk über malerische Perspektive, es ist die erste Perspektive, die diesseits der Alpen geschrieben wurde, und es soll das

Abb. 4.

erste Buch sein, das in Toul erschien. Der Druck ist groß wie in Meßbüchern; trotzdem umfaßt die ganze Einleitung nur $5^1/_2$ Seiten.

Das Merkwürdigste nun ist aber der Text selbst. Er weist auf kein uns bekanntes Vorbild hin. Piero de' Franceschi und die Florentiner Schule hat Viator sicher nicht gekannt, Padua und die Schule des Squarcione († 1506) waren ihm ebenso fremd [33]). Sicherlich haftet auch nichts von dem Mailänder

gegenüber der 2. Auflage von 1509 (Faksimileausgabe, Paris 1860) angebracht habe. Auf keinen Fall findet sich die Figur Poudras bei Viator selbst. Poudra wollte an dieser Figur nur erläutern, was für eine Methode Viator nach seiner Meinung angewendet habe. Es ist dies, kurz gesagt, die Methode, einen Punkt des Grundrisses durch seine Tiefenlinie und eine 45°-Linie zu bestimmen (»zweite Regel« des Vignola), die, wie vorhin angedeutet, Poudra auch bei Commandino finden wollte. Ich glaube aber, daß Poudra damit dem Viator zu viel zuschreibt. Und es ist sicher nicht angebracht, diese Methode im ganzen als »Viators Methode« zu bezeichnen, wie dies Poudra durch sein ganzes Buch hindurch tut.

33) Von ihr handelt H. Brockhaus in seiner Ausgabe des Werkes »De Sculptura« von Pomponius Gauricus (Leipzig 1886; erste Ausgabe Florenz 1504), der ihr literarischer Vertreter war. Wenn wir den

Kreise [34]), der uns wenigstens durch Lionardo da Vinci († 1519) einigermaßen bekannt ist, an ihm [35]). Nun behauptet Viator selbst nicht, daß er seine eigene Methode vortrage. Er will seine Kenntnisse vielmehr Büchern, Zeichnungen und Aussprüchen erfahrener Männer verdanken, wozu eigene Übung komme. Das ist so undeutlich wie möglich. Aus allem kann man vielmehr nur schließen, daß es außer den uns bekannten Mittelpunkten der perspektivischen Betätigung noch andere gab, die uns bisher gänzlich fremd sind [36]). Nur eines scheint sich bestimmt behaupten zu lassen: Viator bezog seine Kenntnisse nicht aus Italien. Seine Blätter, von denen er selbst sagt, daß sie, sofern sie nicht eigene Erfindungen darstellen, Erinnerungen an einst gesehene Bauwerke und Gemälde sind, weisen alle nach Frankreich. Und zwar sind es fast nur gotische Bauten aus Paris, aus Angers (von hier der romanische Dom), aus Südfrankreich. Erst in den neu hinzugekommenen Blättern der zweiten Auflage spielt die Renaissance eine größere Rolle.

Nach einigen kurzen theoretischen Bemerkungen über das Sehen, über Punkte und Gerade fällt Viator gleich mit der Türe ins Haus. Der Hauptpunkt müsse in Augenhöhe angenommen werden. Dann müsse man durch ihn eine [wagrechte] Linie legen und auf dieser in gleicher Entfernung von ihm zwei andere Punkte annehmen, die man »dritte Punkte« heiße. Diese seien näher dem Standpunkt anzunehmen bei näherer, entfernter bei entfernterer Lage des Beschauers [37]). Irgend eine weitere Erklärung hierzu gibt Viator nicht. Die ersten Figuren weisen aber

---

Leistungen dieser Schule, die künstlerisch besonders durch Mantegna († 1506) verkörpert wird, nicht näher treten, so ist es, weil ihre Perspektive als theoretisch unzulänglich, zu unserer Frage nichts beiträgt. Es kommen ja (vgl. a. a. O. S. 51 f.) zwei Punkte vor, die man etwa als Distanzpunkte betrachten könnte, aber außerdem ist ein dritter Punkt eingeführt, der optisch ohne Bedeutung ist. Das Ganze gibt so — wenigstens nach der Wiederherstellung durch Brockhaus — ein höchstens für einzelne Fälle praktisch verwendbares Ergebnis. — Zusatz: Die Brockhaussche Darstellung ist wohl unzulänglich (vgl. H. Schuritz, a. a. O. S. 14).

34) Vgl. Brockhaus am vorhin angegebenen Orte, S. 46.

35) Über Lionardos Perspektive sehe man vor allem H. Ludwigs »Lionardo da Vinci, das Buch von der Malerei. Neues Material«. Stuttgart 1885, S. 138—146, 236—266. Lionardo hat immer nur die »costruzione legittima« benutzt (s. a. a. O. bes. S. 243); nur eine Zeichnung scheint es zu geben, die nach Distanzpunkt-Konstruktion aussieht (siehe a. a. O. S. 282). — Zusatz: H. Schuritz hat in den Handschriften Lionardos noch einige solche zerstreute und nicht erklärte Beispiele gefunden (a. a. O. S. 13).

36) Vielleicht ist eine Spur davon nach Florenz gelangt und hat zu jener auffallenden Einstreuung der Distanzkonstruktion in Piero de' Franceschis Darlegungen, von der wir S. 255 sprachen, Veranlassung gegeben.

37) Da ich hier nicht eine Spezialuntersuchung über Viator geben will, führe ich den Wortlaut des Textes nicht an. Man kann ihn außer in den schwer zugänglichen Originalen auch finden in dem ersten und den folgenden Nachdrucken von Gregor Reischs »Margarita philosophica« (Friburgi 1503), die 1508, 1512, 1515 (Argentorati) und 1523, 1535 (Paris, herausg. v. Oronce Fine) erschienen. Bei Reisch finden sich allerdings nur die ersten Figuren Viators in etwas klobiger Ausführung, mit eigenen Beischriften (und auch verändert) wiedergegeben. Das Viatorsche Original hat hinter den Figurentafeln noch eine französische Übersetzung des Textes, die nur einige unwichtige Zusätze gegenüber dem lateinischen Text aufweist. Der Text der Auflage von 1509 ist gegenüber dem von 1505 nicht verändert. Die französische Übersetzung ist dort jedem einzelnen Absatz beigefügt.

sofort aus, daß er lediglich die Quadratdiagonalen durch diese Punkte zieht, was er später auch noch eigens hervorhebt. Daß bei übereck stehenden Gebäuden die Bilder anderer horizontalen Parallelen sich auf andern Punkten des Horizonts treffen, deutet er im Text an und verwendet es auf zahlreichen Blättern. Ja auch Fluchtpunkte über dem Horizont sind ihm nicht unbekannt [38]).

Soviel über Viator, was das Distanzpunktverfahren betrifft. Es fragt sich nun, welchen Einfluß Viator ausgeübt hat. Wie es scheint, war dieser Einfluß nicht sehr ausgebreitet. Trotz der drei Auflagen, die das Werk erlebte [39]), und der zahlreichen Ausgaben von Reisch's »Margarita philosophica« ist im Anfang des 16. Jahrhunderts das Viatorsche Verfahren weder nördlich noch südlich der Alpen sonst nachweisbar [40]). Reisch's »Philosophische Perle« war allerdings kein für Künstler geeignetes Buch. Auffallender ist schon, daß die deutsche Ausgabe, die Jörg Glogkendon unter seinem Namen im Jahre 1509 veranstaltete [41]), Dürer nicht bekannt wurde. An dieser Tatsache kann aber nicht gezweifelt werden; denn bei Dürer findet sich nirgends auch nur eine Spur dieses Einflusses, und die Behauptung von A. Lichtwark [42]), Dürer habe ein Motiv von Viator entlehnt, beruht auf dem Irrtum, daß die Urausgabe des Viatorschen Werkes von 1505 schon alle Bildtafeln der Ausgabe 1509 enthalten habe [43]).

[38]) Solche treten in der Literatur sonst wohl nicht vor Vignola auf, dort aber auch nur bei einem vereinzelten Beispiel (a. a. O. S. 106/7).

[39]) S. oben Fußnote [32]). Die Bearbeitung, die durch Mathurin Jousse i. J. 1635 zu La Flèche herausgegeben wurde, kommt für unsere Zwecke natürlich nicht mehr in Betracht.

[40]) Vgl. Panofsky, a. a. O. S. 34/35.

[41]) Dieser Glogkendon, ein Nürnberger, hat einfach sämtliche 37 Tafeln des Viator (Ausgabe 1505) durchgepaust, neu (aber sehr schlecht) in Holz schneiden lassen und mit einer deutschen Einleitung unter dem Titel »Von der Kunst Perspectiva« (ohne Angabe des Verlagsorts oder Druckers) veröffentlicht. Seine Einleitung ist ein zum Teil aus mißverstandenen Sätzen Viators, zum Teil aus eigenen Zugaben zusammengesetzter Gallimathias. — Nach H. Schuritz (Fußnote [8]) ist dieses Plagiat später nochmals gefälscht worden.

[42]) »Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance«, Berlin 1888, S. 129. Auch die übrigen Bemerkungen, die Lichtwark hier über Viator macht, sind recht ungenau.

[43]) H. Wölfflin, der A. Lichtwarks Behauptung auch in seinem Werk »Die Kunst Albrecht Dürers« (München 1905, S. 69 u. 76) wiedergab und eine ähnliche, wie es scheint, selbst hinzugefügte (S. 145/46), teilt mir mit, daß ihn K. Giehlow schon i. J. 1910 auf den wirklichen Sachverhalt aufmerksam gemacht habe. (In der neuen Auflage, München 1919, von Wölfflin verbessert. Vgl. Panofsky, a. a. O. S. 24.) Der Einfluß, den Viator zwischen 1505 und 1509 von Italien her erfahren haben mußte, zeigt sich auch noch in einer anderen bemerkenswerten Einzelheit. Bekanntlich zeichnete Dürer in der »Vnderweysung« an die Stelle der Augen beim Grund- und Aufrißverfahren in allen Rissen wirkliche Augen, beim »neheren Weg« (s. oben S. 256) einen ganzen Beobachter. Dürer hat aber nach seinen eigenen Aufzeichnungen die Perspektive i. J. 1506 in Oberitalien (Bologna) erlernt. In der 2. Auflage der Viatorschen Perspektive ist nun gleich in einer der ersten (neu gezeichneten) Figuren ein Auge (mit zugehörigem Fuß auf der Grundkante) an die Stelle des Distanzpunktes gezeichnet, wo es gar keinen Sinn hat. Noch eine weitere Linie derselben Figur, die ziemlich zwecklos ist, zeigt an, daß der Verfasser mit der »costruzione legittima« Berührung bekommen haben mußte, die sich in seiner sicherlich naiven Auffassung mit seiner eigenen Methode vermischte. Auch Vignola (s. oben S. 256) zeichnet die Beobachter, sowohl bei der Grund- und Aufrißmethode, als bei der bei ihm immer nur einen Sonderfall dieser Methode bildenden

Spuren von Viators Einfluß findet man erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in der zweiten, auf französischem Boden geschriebenen Perspektive von Jehan Cousin[44]) (1500—1590). Cousin hat die technischen Ausdrücke Viators, benutzt aber neben einem parallel nach unten verschobenen perspektivischen (sog. Kellergrundriß) auch noch den in die Bildebene geklappten (orthogonalen) Grundriß (»Plan Geometrial«) und hat auch sonst ganz andere Figuren als Viator. Zu Anfang macht er einen sehr unzureichenden Versuch, die Viatorsche Grundfigur des perspektivisch verkürzten Quadrates mit dem Augenpunkt und den zwei Diagonalpunkten aus einer der »costruzione legittima« entsprechenden Figur (mit Beobachter) herzuleiten. Auch du Cerceau hat etwas später dieselben technischen Ausdrücke[45]).

Wir können die Ergebnisse unserer Untersuchung so zusammenfassen: Brunelleschi hatte wahrscheinlich überhaupt keine Distanzkonstruktion irgendwelcher Art. Im Jahre 1435 oder etwas früher erfand Alberti die »costruzione legittima«. Das Grund- und Aufrißverfahren wurde im Laufe des 15. Jahrhunderts in Italien ausgebildet und von Piero de' Franceschi (um 1480) gelehrt. Von der eigentlichen Distanzpunktkonstruktion finden sich nur unklare Spuren im Quattrocento. Hingegen muß diese in der französischen Gotik zur selben Zeit im Schwang gewesen sein, da sie von Viator im Jahre 1505 mit voller Sicherheit angewendet wird. In Italien lehrte sie erst, als eine fast neue Methode, Vignola, um 1530.

Durch literarische Druckwerke wird größere Klarheit in diese, wie man sieht, noch recht unsichere Entwicklungsgeschichte kaum mehr gebracht werden können. Die fertigen Kunstwerke selbst geben meist auch keine Anhaltspunkte für die Art ihrer zeichnerischen Herstellung[46]). Alle Hoffnung beruht daher nur auf Handschriften und Zeichnungen[47]) in italienischen und französischen Bibliotheken oder Sammlungen. Dort wird, wenn die Völker sich wieder versöhnt haben, noch mancher Schatz zu heben sein.

»costruzione legittima«, läßt sie aber verständigerweise weg beim Distanzpunktverfahren (von S. 102 an; die Fig. S. 100 bildet die richtig gezogene Grenze).

44) »Livre De Perspectiue de Iehan Cousin Senonois, maistre Painctre à Paris.« A Paris 1560. Großfolio.

45) »Leçons de Perspective positive« par du Cerceau, architecte à Paris. 1576. Nach Poudra, a. a. O. S. 173/74.

46) Dies gilt im besonderen von dem Tiroler Maler Michael Pacher († 1498), der sicher die Distanzpunkte, vielleicht sogar auch andere Punkte auf dem Horizont als Fluchtpunkte benutzte. Siehe bei H. Schuritz, a. a. O. S. 21.

47) Solche Arbeiten wie die von G. Kern über die Mazzocchiozeichnungen des Uccello (s. oben Fußnote 10) sind daher sehr wertvoll. Nur wird sowohl in der Beurteilung, als auch in den Schlußfolgerungen größere Vorsicht geboten sein. Daß, »wie Kern sagt (a. a. O. S. 36), das Lehrgebäude der Perspektive, wie es uns bei Piero entgegentritt, schon 1447 (zur Zeit der Vollendung von Uccellos Sintflutbild) vollendet dastand«, ist doch wohl auch bis jetzt nicht bewiesen. Gerade das Grund- und Aufrißverfahren, das Piero so sehr pflegt (siehe oben S. 251) ist seiner Entstehung nach noch gar nicht geklärt.

ZUR GESCHICHTE DER ALTNIEDERLÄNDISCHEN MALEREI.

VON

AUGUST SCHMARSOW.

Unsere Spezialforschung über dies Anfangskapitel einer großartigen Entwicklung und die Darstellung desselben haben sich während der letzten beiden Jahrzehnte zu einer gewissen Einseitigkeit verleiten lassen, jemehr der Ausschnitt aus dem größern Ganzen der Kunstgeschichte für sich behandelt wurde. Der Umstand, daß die Mehrzahl der erhaltenen Werke sich gegenwärtig in öffentlichen Museen und Privatgalerien vereinigt findet, wo sie neben- und übereinander an den Wänden der Säle hängen, in Reih und Glied, als wären sie gleichartige Stücke einer beliebig verschiebbaren Flächendekoration, — die Sehgewohnheit der Museumsbesucher, die sich so herausgebildet hat, und schließlich auch die Vorstellungsweise der Kenner beeinflußt —, sogar der Verkehr mit Photographien gleichen Formates als bequemem Vergleichsmaterial mag dazu beigetragen haben, auch die Tafelbilder des 15. Jahrhunderts eben nur als Gemälde zu betrachten wie die Leinwandbilder der späteren Zeit oder gar des 19. Jahrhunderts. Man vergißt über dem Allgemeinbegriff der Malerei als einer fertigen Einzelkunst die Vorfrage, wie weit sich die Arbeiten der altniederländischen Maler schon ohne weiteres solcher Durchschnittsauffassung unterordnen lassen oder nicht. Die rein technische Bestimmung des Untersuchungsobjektes kann hier ebensowenig allein genügen wie die rein ästhetische Bestimmung des Anschauungseindrucks für sich. Es genügt aber auch nicht, wenn man dem Prinzip genetischer Erklärung nachzukommen wähnt, indem man bei der Bildkunst kleinsten Formates einsetzt, die wir Miniatur- oder Buchmalerei nennen, als ob man damit den Leitfaden aufnehme, der die Entstehung und Metamorphose der Malerei überhaupt, also auch der Tafelbilder des genannten Zeitraums am besten zu verfolgen erlaube. Solcher Annahme steht doch schon die Ausdehnung der Wandmalerei entgegen, die während der romanischen Periode allgemein verbreitet gewesen war. Und ihrem großflächigen Zuschnitt reiht sich noch der ausgespannte Teppich an, der auch während der Gotik sehr beliebt, die selbstgeschaffene Schirmwand aufstellt, wo der Gliederbau die Mauerbreiten ausgeschaltet hat. Droben aber, zwischen dem steil aufsteigenden Gerüst der Gewölbträger und der Kreuzrippen, breitet sich unter den Spitzbogen die farbige Glaswand mit ihren Kreismedaillons oder Vierpaßrahmen aus, die vom mimischen Widerspiel durchsichtiger Gestalten erfüllt sind. Schon der verschiedene Maßstab ihrer Bildformen offenbart hier ein Übergangsgebiet, das zwischen der Größe der einstigen Wandgemälde und der Kleinheit des Buchschmucks vermittelt. Schon der flüchtig streifende Blick über dies Neben- und

Untereinander der Betätigungsfelder des Malers, vom Lichtgaden des Kirchenraumes für die Gemeinde bis zum Gestühl der Kapelle und dem Betpult des Einzelnen herab, sollte den vorurteilsfreien Forscher belehrt haben, daß es nicht angeht, sich auf das eine und gerade das intimste und verborgenste, wenn auch deshalb nächstliegende Gebiet des Miniators zu beschränken.

Wer die Entwicklungsgeschichte der altniederländischen Malerei verstehen will, darf nicht vergessen, daß ihre Anfänge noch im Zeitalter der Gotik liegen, und daß die Tafelbilder, die wir jetzt vereinzelt oder reihenweise nebeneinander gehängt in den Galerien »über einen Kamm scheeren«, dereinst im Kirchengebäude ihren bestimmten Platz einnahmen, im tektonischen Gefüge eines Altarwerkes zusammenwirkten und vom Ganzen erst ihre besondere Funktion empfingen. Mit der Betrachtung der Architektur muß also begonnen werden, schon weil während der Gotik alle darstellenden und schmückenden Künste unter deren Vormundschaft gestanden hatten. Mit der Baukunst arbeiten sie alle auch jetzt noch in innigem Einverständnis an dem Gesamtkunstwerk, das ein Symbol des Gottesreiches auf Erden verwirklichen will. Die Raumgestalterin weist noch immer, wie der Tektonik der Chorschranken und des Lettners, des Hochaltars im Allerheiligsten und der Nebenaltäre in Kapellen ringsum, so auch der Malerei hier, der Plastik dort ihre Aufgaben zu. Nur den Abwandlungen gilt es gerecht zu werden, um das Werden des Neuen offenen Auges zu verfolgen. Aber eben diese Wahrzeichen der Lockerung des strengen Stils im Ganzen gewahren wir nur an der Hand der überkommenen Gesetze.

Jn der Gesamtdarstellung der Gotik versparen wir den systematischen Aufbau des Systems jetzt viel richtiger auf das vierzehnte Jahrhundert, dessen Wichtigkeit erst in solcher paradigmatischen Durchbildung der gültigen Regel gebührend hervortritt. Hier begleiten wir gerade die folgerichtige Einverleibung aller Teile in den Kirchenplan, und erst die freiere Behandlung der Anhängsel von Kapellen Sakristeien, Schatzbehältern usw. bietet Gelegenheit zu beobachten, wie weit der innere Zusammenhalt noch reicht, oder wo er versagt. Da liegen schon Symptome des Wandels. Die Wendung zur Metamorphose des Rhythmus von innen her beginnt mit der Einbeziehung der Strebepfeiler des Langhauses zur Verbreiterung seines Raumes durch begleitende Kapellen an den Seitenschiffen hin. Nun durchläuft die Reihenfolge quergelegter Rechteckjoche über der mittleren Wandelbahn nicht mehr glatt und ununterbrochen ihren Weg in dem regsamen Tempo, dem zuliebe grade diese Vereinheitlichung des Gewölbes geschehen war, sondern unter jeder Arkade hüben und drüben legt sich nun eine Breitenachse ein, die sich fühlbar macht wie eine Zäsur im Verse. Sie eben weist nach links und rechts hinaus in die Tiefe der Kapellen und wird, vom entlangschreitenden Betrachter als Anreiz zu solchem Tiefenvollzug gespürt, auch notwendig als retardierendes Moment empfunden. Statt der ungehemmten Zielstrebigkeit des

Ganges wird hier eine Verlangsamung in der ganzen Longitudinalbewegung sozusagen am eigenen Leibe erfahren. Drei oder vier solche Querachsen locken zum Einblick in eine Kapelle, sei es der einen oder der andern Seite, wohin das Auge zufällig schweift; drei oder vier solcher relativen Ruhepunkte ordnen sich der Hauptrichtung freilich noch unter, doch nicht ohne merkliche Tiefatmung, und markieren den Einschnitt innerhalb des gleichmäßigen Pendelschlags der bisherigen Erlebnisform. Jn solcher ungewohnten Verbindung der Koordinaten liegt der Ursprung des Neuen.

Und steht nun der Altar solcher Seitenkapelle vorn am Strebepfeiler des Seitenschiffs, so daß er dem Ankommenden frontal entgegentritt, so gibt es bei seinem Anblick einen merkbaren Ruck, wie einen Gegenstoß etwa, obschon der transitorische Charakter des Verlaufs noch herrschend bleibt. Tritt der Altar solcher Kapelle dagegen in die Mitte ihres Polygonschlusses, d. h. als Zielpunkt des Einblickenden oder gar Eintretenden in den Hintergrund, dem Schlußstein der Gewölbkappen entsprechend ans Ende der eingelegten Querachse, so fordert er den Tiefenvollzug heraus und mag ihn erzwingen. Dann wird die Unterbrechung der schlichten Reihenfolge aller Bewegungen des Menschen im Anschluß an diesen Einblick (oder gar Eintritt) unvermeidlich, und an die Stelle jenes Gegenstoßes tritt hier die Attraktion ins Innere der Kapelle, zum Stillstand der Schau, wenigstens als Versuchung in Kraft. Das retardierende Moment ist stärker vorhanden, mag es auch immerhin noch keine Ablenkung vom Hauptziel des vorwärts gerichteten Weges verschulden. Hier unter den Fenstern der Kapelle entfaltet sich die niedrige Altartafel horizontal, während sich im ersten Fall, am Pfeiler, diesem entsprechend der Vertikalismus betonen mußte. Auch da tritt ein Umschwung der Herrschaft in dem bis dahin geltenden Komplex der Dimensionen zutage. Man vergleiche nur die erhaltenen Altäre aus Champmol in Dijon. Die gemalte Tafel von Malwel und Bellechose im Louvre gibt ein lehrreiches Beispiel des Übergangs zum Stillstand: in der Mitte das Kreuz des Erlösers, links die Kommunion des hl. Dionys im Kerker durch Christus selbst, rechts die Enthauptung des Heiligen und seiner Amtsgenossen, dort die Bewegung vom Kreuze her, hier auf das Kreuz hin, zwei transitorische Szenen unter der Dominante des aufrechten Symbols.

Im Kirchengebäude selber liegt der entscheidende Wendepunkt, wo die sukzessive Auffassung notwendig und zwingend zur simultanen übergeht und nun zum vollen Stillstand der Schau gedeiht, erst am Ende des ganzen Mittelschiffs, da, wo dem Langhaus der Basilika sich die Vierung vorlegt, unter dem Mitteljoch der Kreuzarme, gerade vor der Schwelle des Allerheiligsten im Chorhaupt. Hier nämlich muß ja die Körperbewegung des Zielstrebenden aufhören; die Schranke verbietet dem Laien den Eintritt in den vor ihm liegenden Raum, der hell sich öffnend ihm entgegendringt. Hier kann nur der Blick des beweglichen Augenpaares noch weiter schweben, sei es seitwärts, hinüber und herüber die Weite zu

ermessen, sei es zur Höhe der Oberfenster, zum Schlußstein des Gewölbes emporzusteigen. Hier richtet sich die unsichtbare Mittelachse zwischen den symmetrischen Hälften der Zentralkomposition vor ihm auf. Und im Schnittpunkt der ersten und der zweiten Dimension, von Höhe und Breite, entspringt auch die dritte, auf das Vorwärts eingestellte; sie lockt zum Tiefenvollzug. Und beim Stillstand des Körpers in Andacht wirft diese Tiefenschau sich zur Dominante des ganzen Richtungskomplexes auf; denn sie allein kann sich als Lebensachse noch frei betätigen und dem Impuls des Willens genugtun, sich ihm gemäß behaupten, so oft auch die schweifenden Ablenkungen nach oben und unten, nach links und rechts sich dazwischen einschalten mögen. Das Schauspiel des Kultus am Altar vollzieht sich ganz ähnlich im Wechsel dieser Richtungen, unter Vorherrschaft der Mittelachse geradeswegs in die Tiefe; in ihr vermittelt die Gestalt des zelebrierenden Priesters als aufrechte Vertikale den Bezug zur Höhe hinauf. Und alle begleitenden Bewegungen der Geistlichen überragt das Tabernakel über der Mensa oder der Retablo mit seiner Schmuckwand, das plastische oder gemalte Altarwerk, als bleibende und sammelnde Augenweide für die gläubigen Zuschauer im Laienhaus. Bietet sein Schrein in der Mitte statuarische Körper, so finden die unsteten Blicke wieder Anhalt an aufrechten Vertikalen, die abtastend aufgenommen werden, wie beim Nahsehen dreidimensionaler Dinge um uns her, und die Tiefenrichtung der ruhigen Schau gleitet unvermerkt an der Schlußwand über in den Aufstieg zur Höhe. Öffnen sich Seitenflügel, so ist das die geeignete Stätte für reliefmäßige Ausbreitung oder für das nur gemalte Tafelbild, über dessen Fläche die Blickbahn in ungestörten Bogenlinien die Diremtion korrespondierender Glieder wiederholen mag; da ergeben sich ausschwingende und ausklingende Bewegungen auf symmetrisch bemessener Unterlage, bis zu ihrer festen Grenze am tektonischen Gerüst. Hier ist jedenfalls das Übungsfeld für das optische Verhalten, hier liegt die Möglichkeit vor, daß über dem plastischen Körpersehen die Tiefenschau mit ihrem Drang zum Fernbild die Oberhand gewinne, d. h. das spezifische Erlebnis der Einheit zwischen Körper und Raum, die wir als malerische Intention der Bildkunst anerkennen.

Angesichts der Schwelle zum Allerheiligsten stehen somit auch wir im Gesamtkunstwerk der gotischen Kathedrale vor dem Ursprung neuer Möglichkeiten der Malerei und ihrer Auseinandersetzung mit den Schwesterkünsten: hier in der Chorpartie ist die Geburtsstätte perspektivischer Raumdarstellung gegeben. So wird sie uns etwa im Sakramentsaltar Rogiers van der Weyden aufgetan, mit dem Einblick in den dreischiffigen Langchor nebst Kapellenreihen und dem Abschluß in der Lettnerwand des Presbyteriums. Durch die Einbeziehung des soeben umschriebenen Anblicks in Langchor oder Laienhaus bezeugt das kühne Wagnis des Malers für Tournay schon eine Steigerung perspektivischer Bravour, die freilich mit dem innersten Sinn des ganzen Triptychons als Abbild der Kirche über-

haupt, mit der Kreuzgruppe im Vordergrund und den sieben Sakramenten in den Kapellen ringsum, zusammenhängt und so seine Problemstellung als eine nicht ausschließlich künstlerische, sondern zugleich dogmatische für uns erklären hilft. Der auffallende Umstand, daß hier die Wandelbahn des Mittelschiffes mit dem hochragenden Kreuzesstamm und den Angehörigen des Erlösers in statuarischer Körperhaftigkeit besetzt worden, d. h. mit einem »Kalvarienberg« in Skulptur mitten im Kirchenraum drinnen, gleichwie die Kreuzgruppe des Claus Sluter im Klosterhof der Karthause bei Dijon unter freiem Himmel in voller Bemalung dastand, — diese ikonographische Eigentümlichkeit bezeugt, daß der Sakramentsaltar Rogiers in Antwerpen einst für den herkömmlichen Platz des Kreuzaltars am Lettner der Kathedrale von Tournay bestimmt war. So gedacht, mag uns die Kleinheit des Maßstabes zunächst befremden; aber auch sie ist wohl durch die vorhandenen Abmessungen des Lettners bedingt gewesen. Und lehrreich für unsere Zwecke bleibt der Versuch, sich die Ausführung in monumentaler Größe vorzustellen, wie die Idee dem Maler ursprünglich aufgegangen sein dürfte; — dann gewinnt auch diese Konsequenz der Raumdarstellung ihren Anschluß an den mächtigen Zuschnitt der Kreuzabnahme des Meisters von Flémalle, die wir uns nach dem einzigen Fragment eines Flügels in Frankfurt a. M. vervollständigen können[1]).

Doch die Einführung jenes Beispiels aus einem fortgeschrittenen Stadium ist selbst schon eine Perspektive in die Entwicklungsgeschichte der altniederländischen Malerei, die allzu schnell noch für unsern erreichten Standpunkt ein fernher wirkendes Ziel des tatsächlich langsameren Ganzen vorausnimmt. Kehren wir also zurück zu dem Anfangsstadium noch unerschlossener Möglichkeiten! Da stehen wir vor dem Scheidewege zwischen Plastik und Malerei, wie wir ihn vorhin schon angedeutet haben. Jetzt eröffnet sich die Alternative, welche von beiden darstellenden Künsten zunächst in Anspruch genommen werde solch einen Altarschrein auszustatten und mit einem Flügelpaar zu begleiten. Und siehe da, wir brauchen nicht einmal in die Geschichte der Skulptur zurückzublicken, wie die Gotik sie vor uns hingestellt, sondern können bei der Malerei bleiben und sogar bei dem nämlichen Künstler. Rogier selbst bietet uns die Antwort in einer andern Lösung: in der Kreuzabnahme, für die Peterskirche zu Löwen gemalt, deren Original sich jetzt im Escorial befindet, aber durch Kopien allgemeiner bekannt geworden als manches andere Werk. Es gibt in monumentaler Größe die plastische Füllung des Schreins wieder, den wir nach seiner überhöhten Mitte wohl nicht anders denn als Sockel des wirklich darauf errichteten Triumphkreuzes

[1]) Auf diese Unterschiede des Maßstabes, der Stellungnahme gegenüber einer Vordergrundschicht oder größerer Raumtiefe, wie der damit zusammenhängenden innern Auffassung nach dem Temperament der nördlicheren oder südlicheren Stämme der Niederlande war eigentlich die Dissertation von Karl W. Jähnig eingestellt: »Kreuzabnahme und Beweinungen Christi usw.« 1914.

vorstellen können. Also war das Ganze ebenfalls ein Kreuzaltar vor der Lettnerwand des Chores, und beide Künste erschienen im engen Bündnis mit der Tektonik dieser Schranke, d. h. auch mit der Architektur der Kathedrale von Löwen. Da dieses Meisterwerk Rogiers aber unzweifelhaft früher entstanden sein muß als das Triptychon für den Bischof von Tournay, so eröffnet sich uns der Einblick in die geschichtliche Entwicklung, sowie wir die beiden Werke nur so chronologisch aufstellen, und wir dürfen uns vorläufig einmal für berechtigt halten die Überschrift auszuwerfen: »die Malerei als Ersatz für bemalte Skulptur auf Altären«. Das gibt jedenfalls eine willkommene Ergänzung zu dem einseitig bevorzugten Ausgangspunkt von der Miniaturmalerei, die uns in der Enge der Buchkunst und in dem kleinen Maßstab verwandter Kostbarkeiten befangen hält.

Deshalb lautet die methodische Forderung, die hier für unser Kapitel aus der Kunstgeschichte aufgestellt werden soll: keine einseitige Bevorzugung der Miniaturenforschung mehr, als vermöge deren noch so genaue Kenntnis auch zur Beurteilung der Tafelmalerei hinzureichen. Keine abgetrennte Behandlung der Überreste dieser letzteren mehr, die heutzutage in unsern Galerien hängen, als seien sie lauter gleichartige Stücke ohne jeden weitern Zusammenhang unter einander, ohne innere oder äußere Bestimmtheit durch Darstellungsgegenstand dort, durch ursprünglichen Aufstellungsort hier. Wir fassen die Malerei vielmehr als eine historisch gewordene, aus mehreren Wurzeln hervorgewachsene Kunst auf, und zwar als eine Schwesterkunst der Plastik, die unter derselben Vormundschaft der Architektur ihrerseits der Steinmetzenarbeit der Bauhütte und dem Wesen tektonischer Einzelkörper als Bauglieder viel näher steht, als wir nach spätern Zeiten zu meinen pflegen. Gerade so ergibt sich ein natürlicher Gesichtspunkt für ursprünglichen Wettbewerb der Malerei auf dem eigensten Gebiete der Statuen- oder Reliefbildnerei. Wo kein geeignetes Material an gewachsenem Haustein für Skulpturen vorhanden war, da mochte man darauf verfallen, solche gewohnten Eindrücke statuarischen Schmuckes oder gemeißelter Historien durch die täuschende Hilfe des Pinsels zu ersetzen[2]). Drang doch selbst in die Pergamentblätter der Gebetbücher die Imitation weißer Marmor- oder Alabasterbildwerke ein, so daß die tronenden Gestalten der Apostel oder der Gottheit selbst, wie Madonnen und Schutzpatrone grau in grau gemalt erscheinen, wie der Statuenschmuck in der Vorhalle eines Kirchenportals, schon bei Beauneveu oder Jacques de Hesdin. Aber auch in einer Gegend, wo Steinplastik zu Hause war, wie etwa in Tournay, begegnen uns Werke der Malerei, die den Zusammenhang mit der Anschauungsweise und den Kompositionsgesetzen der Skulptur noch unverkennbar aufweisen. Rogier van der Weyden gliedert ja sein allbekanntes frühes Marien-Altärchen

[2]) Vgl. hierzu: Fritz Rudolf Uebe, Skulpturennachahmung auf den niederländischen Altargemälden des 15. Jh. 1913 und Bernh. Klemm, Der Bertin-Altar (v. S. Marmion). 1914.

durch drei gotische Arkaden mit farblosem Skulpturenschmuck, als blickten wir durch die verkleinerten Portalöffnungen eines Lettners von damals hindurch auf ein untiefes Podium für Figuren in polychromer Holzschnitzerei. Und dieses Rahmenwerk behält er noch bei in dem beträchtlich spätern Johannisaltar mit seiner perspektivischen Flucht von Räumlichkeiten auf beiden Flügeln.

Nun aber steht noch immer das Genter Altarwerk der Brüder van Eyck wie ein überraschendes Wunder in unserer Kunstgeschichte und kann nur auf dem hier eingeschlagenen Wege der Erklärung einigermaßen befriedigend vermittelt werden. Mit Recht behauptet es sich als ein neuer Anfang von monumentaler Größe und fordert die Mühwaltung des Kunsthistorikers heraus ihm gerecht zu werden, wie einem gewaltigen Ereignis sondergleichen. Nur das innerste Mittelstück im untern Schrein, die kleinfigurige Anbetung des Lammes, vermag den Versuch zu rechtfertigen, ihm von der Miniaturmalerei her beizukommen, oder seiner Breite wegen und seiner Übereinanderschiebung der Pläne halber, statt irgend einer ursprünglich vorhandenen Tiefenvorstellung, auch mit Hilfe der überlieferten Gewohnheit der Teppichwirkerei. Die paarigen Flügel zur Seite vertragen das schon nicht mehr. Sie stehen dem Fernbild des Mysteriums als Nahbilder vor geschlossenem Reliefgrund gegenüber und vermitteln den Abstand der Vision, die sie zugeklappt verbargen, nur für die Sehweite des Priesters, der beim Meßopfer vor der Mensa steht. Die großen Einzelgestalten der oberen Hälfte dagegen wetteifern in statuarischer Wucht mit Standbildern der Heiligen für die Augen der Laienwelt im weiten Kreise, wetteifern hier in der Pracht der Herrlichkeit gar mit der Farbenglut der Glasgemälde, die in französischen Kathedralen die Oberfenster des Chores erfüllten und weithin durch die Kirche leuchteten, aber durchsichtig zugleich entkörpert schwebten, während sie hier leibhaftig tronen, in unverkennbarer Erdenschwere, vollgültiger Stofflichkeit und greifbarer Gegenwart. Ein gut Teil dieser Eigenschaften wird uns sofort verständlicher, sowie wir auf unsern Standpunkt von vorhin übertreten und auch hier die Frage stellen: wie weit ist ein Wettbewerb der altniederländischen Malerei mit der Plastik gotischer Kirchen im Spiel, und zwar im bewußten Gegensatz zweier Wirklichkeitsgrade oder Vorstellungssphären zwischen monochromer und polychromer Skulptur, oder steinernem Statuenwerk hier und lebenswarmem Schaugepränge wirklich da droben hingesetzter Menschen, die Gottvater und die Jungfrau und den Täufer vorstellen dürfen, getreulich konterfeit? Erinnern wir uns nur einmal an die Westwand der Kathedrale von Reims, deren Innenseite links und rechts vom Portal bis hinauf zur durchbrochenen Arbeit der ganzen Region um die Fensterrose, mit übereinandergestellten Reihen von Statuen in schmalen Nischen bedeckt ist. Diese gestaltenreiche Schmuckwand stellte sich einst am äußersten Ende des Langhauses dem Einblick in das Chorhaupt unter der Vierung gegenüber, wo das Allerheiligste durch einen Lettner verschlossen war. Eine Steigerung von

farbloser zu buntfarbiger Plastik forderte sich von selbst heraus, je mehr im Chorbau die glühende Pracht der Glasfenster mitsprach. Hier aber am Genter Altar kommt schon ein andres Stadium der täuschenden Malerei zur Geltung, hier ist alles nur Augenverblendung erstaunlich überlegener Flächenkunst, keine Mitwirkung dreidimensionaler Bildwerke mehr, als tastbare Körper in den Raum gestellt. So liegt hier eine große kunstgeschichtliche Tatsachenreihe vor Augen, deren Verständnis wir uns sofort eröffnen, sowie wir die wissenschaftliche Problemstellung nur richtig formulieren. Dann treten die erforderlichen Zwischenglieder mit Notwendigkeit vor unsre innere Anschauung hin und behaupten sich als unabweisbare Postulate, deren Bestätigung aus erhaltenen Überresten jetzt zur Aufgabe der Forschung wird. Nicht nach dem »Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck« fragen wir, in Fortsetzung romantischer Tonart, wie nach dem Ring des Frangipani oder dem Geheimnis der Medicigräber, dem heiligen Franz als »Vater der Renaissance«, — sondern nach den »künstlerischen Voraussetzungen des Genter Altars« überhaupt. Das ganze tektonische Gefüge von Bildtafeln mit deren Verstellbarkeit um die feste Mitte, bei Öffnung oder bei Schließung der Flügel, samt Geschoßteilung in beiderlei Gestalt, von außen oder von innen gesehen, — eben das Ganze an Ort und Stelle, wie es an seinem ursprünglichen Platz oder von ihm selbst geforderten Bestimmungsort, auf dem Hochaltar etwa, zu wirken gedacht war, das Ganze wie es beim Beginn der Arbeit dem Auftrag gemäß gemeint sein mußte, soll auch den Grundstock bilden für die Einordnung in den geschichtlichen Zusammenhang, der einen weitern Umkreis umspannt als nur die zeitgenössische Entwicklungsphase der altniederländischen Malerei wie einer Einzelkunst. Im Gegenteil, diese letztere Wendung zur Imitationsbravour und Augenverblendung gehört am Ende gar erst der Persönlichkeit des jüngern Bruders an, der das Werk Huberts vollenden mußte und, ausschließlich Maler, überfeinern mochte, wie es nicht gewollt war. Alle Teile stellen, wie sie heute sind, die Fragen nach ihren mannigfaltigen Voraussetzungen selbst und umschreiben damit die Grenzen der Untersuchung ganz genau, rings um das konkrete Ziel, das erreicht, vielleicht gar überboten und übertroffen hier und da, oder in seinem rechten Sinn aus den Augen verloren, uns die ursprünglich idealere Absicht doch noch erkennen läßt. Wir brauchen uns dabei ja nicht einzubilden, daß es heute noch möglich sein müsse und erzwungen werden könne, nun alle und jede Vorstufen und Erklärungsgründe bis zu lückenloser Vollständigkeit im einzelnen heraufzubeschwören. Einen gesetzlich ablaufenden Mechanismus der Ursachenreihe historischen Geschehens, als einzig befriedigende Antwort der Wissenschaft zu heischen, liegt uns fern, wie schon die Bezeichnung als »künstlerische« Voraussetzungen besagen will. Auch diese freilich pflegen nicht vom Himmel zu fallen oder fertig aus der Tiefe des Gemüts aufzusteigen, sondern gehören der Bedingtheit des menschlichen Schaffens, d. h. der keineswegs aus dem Nichts gebärenden

Phantasie, des allmählich wachsenden Könnens an; sie entspringen aber doch dem Reiche des Geistes, dessen Notwendigkeit wir noch immer zugleich als »Freiheit« gelten lassen und deshalb als schöpferische Taten des Genius anerkennen, deren letztes Geheimnis wir gern verehren.

Deshalb sind wir durchaus einverstanden, wenn die künstlerischen Voraussetzungen, nach denen zur Erklärung eines solchen Werkes gesucht wird, sich über die beiden darstellenden Künste und die traditionell damals noch beide umfassende Architektur hinaus erstrecken. Wenn wir außerdem z. B. in erster Linie das Gesamtgebiet der Mimik berücksichtigten, da täten wir in diesem besonderen Fall nur etwas, das wir angesichts des Wesens mittelalterlicher Bildnerei und Malerei schon mehrfach als geboten erkannt und mit Erfolg angewendet haben. Selbst hier, wo der Vergleich mit den Historien der Glasfenster französischer Kathedralen zunächst wohl ein negatives Ergebnis zu bringen scheint, würden wir doch mit seiner Hilfe zu einer charakteristischen Verschiedenheit innerhalb des niederländischen Kunstgebietes gelangen: die beruhigte Wirklichkeitsanschauung und still in sich verschlossene Haltung der van Eyck stellt sich dem entschieden expressionistischen Gebaren bei Rogier van der Weyden gegenüber. Und von der Ausdrucksbewegung hier oder der gehaltvollen Tiefe dort kommen wir notwendig weiter zur Poesie, deren sprachliche Zeugnisse wir schon immer heranzuziehen pflegen, wo es gilt der geistigen Kultur in ihren höchsten Offenbarungen gerecht zu werden. Hier am Genter Altar kommen wir vollends nicht aus ohne den Vorstellungskreis der religiösen Dichtung, ja der theologischen Literatur, selbst wenn es sich nur einmal um die Frage handelt, was Adam und Eva dort oben zu suchen haben, wo sie stehen und ob sie als lebende Wesen an der Schwelle der Seligkeit, und nicht nur als mimisch wirksame Standbilder wie an Kirchenportalen gedacht werden dürften. Wenn das Eine gilt, und das Andere nicht zugelassen werden kann, so rühren wir an einen unbewußten Irrtum des spätern Vollenders Jan, dessen rücksichtslosen Realismus man zu preisen pflegt. — Und im innersten Bezirk der himmlischen Herrlichkeit begegnen wir der Musik. Wie sollte ihre damalige Pflege in den Niederlanden nicht von kundiger Hand dazu gebracht werden können, für das Zustandekommen gerade dieser Gesamtfassung mitzuzeugen, die am Genter Altar vor Augen steht. Hatte sie doch im kirchlichen Kultus an dessen bleibendem Mittelpunkt zu wirken an ihrem Teil und war doch dieses Werk dereinst vom ganzen regsamen Leben, von allen Ausdrucksmitteln religiöser Betätigung umwogt und umrankt, aber auch vom hörbaren Wellenschlag und vom fühlbaren Herzschlag zugehöriger Menschen, wie mit tausend unsichtbaren Fäden umsponnen.

Nur darf man nicht wähnen, diese menschlichen Künste müßten sich überall und immer, allesamt zu gleicher Zeit einstellen und ohne Unterschied gleich gut gedeihen. Eine solche Annahme, als selbstverständlich gar, widerstrebt dem or-

ganischen Wesen der Menschennatur, also auch der Organisation der geistigen Gaben und dem Haushalt ihrer Kräfte. Wir haben schon anderweit genugsam davon gehandelt, wie sich periodisch die Hegemonie einer Kunst oder einer andern beobachten lasse, und zwar im Kreise ihrer jedesmaligen Gefolgschaft, oder gar in engerem Bündnis mit einer ergänzenden Schwester von der andern Hemisphäre der Kunstwelt[3]). Was uns bei diesen Beobachtungen historischer Gruppenbildung die theoretische Wesensbestimmung, die Fiktion selbst des Idealtypus einer Einzelkunst, nützen kann und weshalb wir auch kritischen Sinnes daran festhalten, das ist neuerdings erst in einem Aufsatz über »Kunstwissenschaft und Kulturphilosophie mit gemeinsamen Grundbegriffen« zur Sprache gekommen[4]). Wenden wir die Winke, die über das Verhältnis der sogenannten Komplementärkünste und die allmähliche Verschiebung oder den plötzlichen Wechsel der Dominante in solchen historisch zusammengetretenen Gruppen vorhandener Kräfte gegeben worden sind, auf die Periode der altniederländischen Malerei nach ihren Zeitbedingungen an, so ergibt sich unter der umfassenden Problemstellung »die künstlerischen Voraussetzungen des Genter Altars« jedenfalls zunächst die Zerlegung der bildenden Künste in Tektonik, Plastik und Malerei, schon im exakten Anschluß an den sinnlichen Gesamteindruck des Ganzen selbst, und es darf gern den Fachvertretern der Poesie und Musik überlassen werden, die Brücke zu betreten, die wir selbst mit der Anerkennung der Mimik zu ihrer Seite hinüber geschlagen haben[5]).

3) Kurz und übersichtlich z. B. in den Beiträgen zur Ästhetik der bildenden Künste, III, Plastik, Malerei und Reliefkunst 1899.

4) Ztschr. f. Ästh. u. allg. Kunstwissenschaft XIII, 2 u. 13. 1918. Diese beiden Hinweise mögen auch zu Oswald Spenglers Untergang des Abendlandes, 1917. 2. Aufl. 1919, S. 315 ff., gelten, der z. T. dieselbe Ansicht vertritt, die Einzelkünste jedoch ablehnt, ohne übrigens ihrer entraten zu können: »Plastik u. Musik«.

5) Vgl. Hermann Fürbringer, Die künstlerischen Voraussetzungen des Genter Altars der Brüder van Eyck, I. Malerei, Weida in Thürg. 1915. Meine Anzeige dieser Leipziger Dissertation im Repert. f. K W. 1917 S. 288 hat durch das Bestreben nach möglichster Kürze eine Fassung erhalten, die leider zu Mißverständnis Anlaß gegeben. Die Schrift ist eine selbständige, von eigenen Studien und gediegenen Kenntnissen zeugende Leistung des Verfassers, die als solche von mir selbst der Fakultät zur Annahme als Doktorarbeit empfohlen und mit dem Prädikat »sehr gut« ausgezeichnet war. Den Fachgenossen gegenüber mußte jedoch hervorgehoben werden, daß die umfassende Formulierung der Gesamtaufgabe von mir ausgegangen ist und, wie für diesen vorliegenden Teil über die Malerei, auch für den noch ausstehenden über Plastik und Tektonik gelten solle, zumal da erst in dieser andern Hälfte der Sinn des Ganzen voll herauszutreten vermag. Beide Arbeiten mußten gleichermaßen auf den persönlichen Forschungsergebnissen des Unterzeichneten beruhen, die allen Mitgliedern des betr. Seminars vermittelt waren, und konnten nur unter dessen methodischer Leitung entstehen. Wenn ich die Fachgenossen bat, die in vorliegender Dissertation ausgesprochenen Überzeugungen gleichwie die meinigen einzuschätzen, so lag darin eine Ehrung für den Verfasser, die — über alle Kennzeichen der Jugendlichkeit hinweg — den ebenbürtigen Gaben seines Geistes gerecht zu werden trachtet. — Inzwischen ist auch die andre Hälfte der Aufgabe, deren erster Träger im Kriege gefallen war, durch den gleichaltrigen Mitgenossen Theodor Grumbt, nach erneuter Vorbereitung im Sommer 1919 vollendet worden; sie behandelt also Plastik und Tektonik, zugleich im Hinblick auf dem Zusammenhang mit der zeitgenössischen Architektur.

Schmarsow.

LITERATUR.

Caroline Henriette de Jonge, Bijdrage tot de Kennis van de noord-nederlandsche Costuum-Geschiedenis in de eerste Helft van de XVIe. Eeuw. Deel I. Het Mannencostuum[1]).

Eine umfangreiche Abhandlung von 106 Seiten, die Doktorarbeit der Verfasserin, trägt den zeitlich, örtlich und sachlich so eng umzogenen Titel einer kostümlichen Untersuchung! — Nichts kennzeichnet deutlicher den Wandel, der in der kunstgeschichtlichen Bewertung der Tracht eingetreten ist, als das Verhältnis von Umfang und Inhalt dieser Untersuchung, verglichen mit früheren Kostümgeschichten bis hinein in die allerjüngste Vergangenheit. Wagte man doch bisher zur Rechtfertigung von Kostümabhandlungen meist nur weitgefaßte, über Völker und Jahrhunderte sich erstreckende »Trachtentheater« zu bringen unter Einbeziehung aller erdenklichen Dinge, die irgendwie mit der Tracht zusammenhingen, um für die Geringfügigkeit des Stoffs durch Mannigfaltigkeit zu entschädigen. Für eingehendere technische oder gar ästhetische Untersuchungen blieb da freilich kein Raum. Denn hartnäckig wie Motten scheinen sich hier bis in die Gegenwart Vorstellungen aus der Zeit der Kunst- und Wunderkammern eingenistet zu haben, die in der Tracht Kuriositäten oder bestenfalls ein Stück Kulturgeschichte sehen wollen.

In ihrer Einleitung erklärt Verfasserin nach einer kurzen historischen Würdigung verschiedener Bearbeitungen ihres Stoffes in früheren Kostümgeschichten, sie habe bei ihrer Untersuchung die von uns in einer verwandten Kostümstudie vor 10 Jahren befolgte Methode sich zu eigen gemacht hat[2]). Wir begrüßen es aufrichtig, daß uns de J. in das dornenreiche, aber ergiebige Gebiet gefolgt ist, um den viel zu lange brachliegenden Boden mit dem Rüstzeug moderner Forschung zu bepflügen und ertragreich zu machen; indessen muß bemerkt werden, daß sich unsere beiden Arbeiten nicht unwesentlich in der Art der Ziele, die wir uns gesteckt haben, unterscheiden. Denn während unserer Untersuchung als vornehmste Aufgabe vorschwebte, auf der Grundlage einer exakten Trachtentwicklung vor allem das Verhältnis der Tracht zum Stil klarzustellen, und ihre Einreihung in das allgemeine Kunstgeschehen angestrebt wurde, so trägt die Abhandlung de Jonges durchaus das

[1]) Erst nach Eingang vorliegender Besprechung bei der Redaktion, deren Veröffentlichung sich aus äußeren Gründen verzögerte, wurde der Beginn einer neuen Veröffentlichung de Jonges über das gleiche, erweiterte Thema in der in Deutschland verspätet eintreffenden Zeitschrift »Oud Holland« bekannt. (De Jonge: De Klederdracht in de Nederlanden in de XVIde Eeuw. Oud Holland, 36. Jahrg., 3. Lieferung; 37. Jahrg., Lieferung 1—3.) Da, soweit aus den bisher erschienenen Teilen zu ersehen ist, die Ergebnisse des hier besprochenen Buches im wesentlichen unverändert in die neue Arbeit übernommen sind, und auch die ganze Anlage der neuen Veröffentlichung mit der alten Fassung übereinstimmt, dürfte die vorliegende Besprechung, zumal es sich vor allem um Fragen grundsätzlicher Art handelt, auch für die Beurteilung der neuen Erscheinung nicht ohne Nutzen sein. D. Hrsgbr.

[2]) Post, Die französisch-niederländische Männertracht einschließlich der Ritterrüstung im Zeitalter der Spätgotik (1350—1475). Dissertation Halle 1910.

Gepräge eines kostümgeschichtlichen Handbuchs als Hilfsmittel zu Datierungszwecken. Die stilästhetische Betrachtung tritt, ohne ganz zu unterbleiben, hinter der Feststellung des Sachverhalts durchaus zurück. Verf. spricht es denn auch am Ende ihrer Einleitung deutlich aus, daß es ihr weniger darauf ankäme, ein lesbares als vor allem ein brauchbares Buch — will sagen zu Datierungszwecken — zu schreiben; und das dürfte ihr denn auch in vollem Maße gelungen sein.

Auf der Grundlage eines sorgfältig gewählten Materials von Kunstdenkmälern und literarischen Quellen wird mit großer Gewissenhaftigkeit die Tracht in dem gewählten Zeitabschnitt analysiert und rekonstruiert. Beim Kopf wird begonnen, daran schließt sich die Bekleidung von Rumpf und Gliedmaßen, das Hemd, die Mäntel machen den Beschluß. Jedem Kleidungsstück ist ein besonderes Kapitel oder wenigstens ein besonderer Abschnitt gewidmet, beginnend mit der Benennung, an die sich die Beschreibung schließt. Jedes Kleidungsstück ist wiederum nach seinem verschiedenen Schnitt in Typen gegliedert. In Anhängen wird das ganze bildnerische und literarische Quellenmaterial zur Orientierung und Kontrolle ausgebreitet.

Die Haupthilfe für die Benutzung und, wie uns scheint, die eigentliche Unterlage für die ganze Anordnung bildet eine Reihe lose beigefügter Kostümtafeln in schlichter, streng auf das Kostümliche beschränkter Umrißzeichnung nach den Denkmälern, die mit den Kleidungsstücken und Typen des Textes korrespondieren. Hier scheint uns die Verf. einen besonders glücklichen Griff getan zu haben. Jedem Kleidungsstück ist durchschnittlich eine solche in ein Quadratnetz aufgeteilte Tafel gewidmet. Diese Quadrate teilen die Tafeln horizontal nach Jahrzehnten, oben beginnend mit 1500—1510, unten endigend mit 1540—1550, vertikal nach Typen. Diese sind in das Zeitquadrat ihres Aufkommens eingetragen; ein Pfeilstrich darunter reicht bis in das Zeitquadrat ihres Verschwindens, sodaß man schnell in der Lage ist, sich über die einzelnen Kleidungsstücke und ihre zeitliche Gültigkeit zu unterrichten.

In einem letzten Kapitel werden zusammenfassend Fragen erledigt, die die Gesamttracht betreffen: ihre Entwicklung im ganzen genommen, ihre Beeinflussung und Begrenzung, endlich eine ästhetische Würdigung.

Die hier kurz geschilderte Anordnung und Gliederung des Stoffs hat ohne Frage den Vorzug großer Übersichtlichkeit und Klarheit. Sie nähert sich tatsächlich namentlich durch Voranstellung der Bezeichnungen in verschleierter Form einem lexikalen Handbuch. Dieses Streben nach Übersichtlichkeit und klar umgrenzten, sicheren Ergebnissen wird bei jedem, der sich mit der Bändigung und Glättung dieses eigenwilligen Stoffs abgemüht hat, nur Verständnis finden. Aber nicht zu verkennen ist die Gefahr, hierbei den klaren Gang der eigentlichen Untersuchung zu verwischen. Denn ein Handbuch, das schnell und übersichtlich unterrichten will, macht oft eine andere, gelegentlich sogar umgekehrte Stoffanordnung wünschenswert, als sie die Forschung erheischt. Der Ausgleich dieser beiden Forderungen scheint uns nun nicht unbedenklich auf Kosten letzterer erfolgt zu sein, und dürfte letzten Endes schuld daran haben, daß eine Reihe Probleme grundsätzlicher Art vernachlässigt oder überhaupt nicht aufgeworfen wurden.

Zunächst ein Einwand von noch verhältnismäßig geringem Belang. So sehr es zu begrüßen ist, daß die Lösung einer so schwierigen Frage wie die der Terminologie versucht wird, so sollte sie doch aus methodischen Gründen, namentlich in einer auf der Grundlage bildlicher Darstellungen fußenden kunsthistorischen Untersuchung, nicht wie bei de J. den Ausgangspunkt, sondern den Beschluß bilden. Denn soweit es sich nicht um allgemeine Gattungsbegriffe handelt, wie etwa Kopfbedeckung und Mantel, aber grundsätzlich auch

hier, kann doch erst, nachdem von Aussehen und Funktion der betreffenden Trachtelemente auf Grund der Darstellungen eine klare Vorstellung gewonnen ist, an die Frage der Benennung gegangen werden. Es wird sich dabei vielleicht manchmal herausstellen, daß sich an das gleiche Kleidungsstück nur auf Grund ganz untergeordneter Abweichungen verschiedene Benennungen knüpfen. Das heißt, die Terminologie trägt nicht immer zur Klärung des Sachverhalts bei und läßt nach unseren Erfahrungen oft einfache Entwicklungsreihen komplizierter und mannigfaltiger erscheinen, als sie in Wahrheit sind. Andrerseits wird man nicht immer in der Lage sein, für jedes aus den Denkmälern feststellbare Kleidungsstück die genaue Bezeichnung zu finden. Und so sieht sich denn auch de J. beispielsweise bei dem Abschnitt »Tabard« gezwungen, in einer Fußnote zu gestehen, daß unter dieser Bezeichnung Kleidungsstücke eingereiht sind, die dem Charakter nach hierher gehören, für dessen Bezeichnung als »Tabard« sie aber nicht aufzukommen vermag (S. 61 Anm. 1).

Wenn das von de J. entworfene Trachtenbild trotz kaum zu übertreffender Lückenlosigkeit einigermaßen am Äußeren haften bleibt, so liegt das wiederum an der Anlage des Buches, die dem eigentlichen Trachtorganismus mit seinen inneren Forderungen und Bedingtheiten nicht genügend gerecht werden kann. Dieser in mehrfacher Hinsicht sich geltend machende Mangel läßt sich kurz dahin formulieren, daß der weitgehenden tabellarischen Analyse in Typen, Untertypen usw. keine gleichgewichtige Synthese entspricht. Verfasserin hat wohl all die Denkmäler, deren sie habhaft werden konnte, mit großer Gewissenhaftigkeit ausgezogen und die einzelnen Kleidungsstücke sorgsam in den Zeitquadraten ihres Tabellenschrankes aufgehängt, aber darüber versäumt, was bekanntlich weit schwieriger ist, sie darauf wieder anzuziehen. De J. macht allerdings, wohl im Gefühl dieses Mangels, den Versuch, das Versäumte im Schlußkapitel in einer Zusammenfassung unter dem wunderlichen Titel »Datierungen« nachzuholen. Indessen fördert dieser mehr resümierende Rückblick keine neuen Ergebnisse zutage.

Ein bedenklicher Mißstand in der gekennzeichneten Richtung ist zunächst die streng getrennte Behandlung von Kleidungsstücken, die, sei es nebeneinander, sei es übereinander, ein organisches Ganze bilden und erst durch ihren Zusammenhang Gehalt und Gestalt bekommen. Untrennbar voneinander sind zunächst Rock und Hose, doch suchen wir bei Besprechung der Beinkleider vergeblich nach Auskunft, wie und an was für Kleidungsstücke die Hose befestigt wird.

Zum Anzug gehörten damals ferner in der Regel zwei übereinanderliegende Kleidungsstücke wie heute, Rock und Weste. Auch diese elementare, für das Verständnis notwendige Frage, ob wir es mit einem Rock oder einer Weste zu tun haben, und daraus folgernd die weitere, in welchem Zusammenhange die einzelnen Kleidungsstücke getragen werden, wird nur beiläufig berührt oder bleibt unbeantwortet.

Nur eine Reihe in dieser Richtung liegender Probleme seien kurz angeschlagen. De J. stellt von 1500—1520 als Hauptobergewand einen kurzen Schoßrock (»Kerle«), darunter ein Wams mit oder ohne Ärmel fest. Soweit ist alles klar. Seit etwa 1530 tritt an Stelle des Schoßrocks der Faltrock (»Paltrock)«, der nach Annahme der Verfasserin eine Kombination von Wams und Kerle darstellt. Als drittes gleichwertiges Kleidungsstück wird endlich neben diesen beiden das Wams (»Wambois«) genannt, das sich nach de J. vom Faltrock nur durch Fehlen des Schoßes unterscheidet (S. 39). Dies ist die typische Tracht der Landsknechte, die sonst im allgemeinen nur vom niederen Volke getragen wird. Alle diese drei Kleidungsstücke, Schoßrock, Faltrock und Wams, werden also kostümlich als durchaus gleichwertig behandelt.

Was nun zunächst das zuletzt genannte Wams betrifft, so wäre zu untersuchen, ob

nicht ein elementarer Unterschied zwischen diesem und dem Schoßrock besteht insofern, als letzterer zweifellos ein Obergewand, das Wams aber von Haus aus wenigstens ein unmittelbar auf dem Hemde getragenes Untergewand ist. Oder nimmt Verfasserin an, daß dieses selbständige Wams ein Obergewand sei? Fast möchte es so scheinen, da einmal die Ärmelweste unter dem Schoßrock als Unterwams bezeichnet wird. Wie dem auch sei, jedenfalls hätte dieser wichtige Punkt klargestellt und zum mindesten gesagt werden müssen, was für ein Untergewand unter dem Wams getragen wurde. Wir möchten die Ansicht vertreten, daß das Wams, ob unter einem andern Gewand, ob selbständig getragen, im Grunde dasselbe, nämlich ein Untergewand ist. Darauf deutet einmal der beiden Wämsen gemeinsame Schnitt ohne Schöße, außerdem die von de Jonge nachgewiesene Herkunft des selbständigen Wams von der deutschen Landsknechtstracht. Denn hier dürfte das Wams zum mindesten ursprünglich als Lendner, d. h. als Weste unter dem Landsknechtharnisch getragen sein, und die selbständige Tragweise sich so erklären, daß der Landsknecht »außerhalb des Dienstes« oder in einer Kampfpause den Harnisch ablegte und dann nur mit Wams bekleidet, gewissermaßen »in Hemdsärmeln« ging. Für diese Tragweite des Wamses »in Hemdsärmeln« auch in den Niederlanden spricht ferner der Umstand, daß, wie de J. hervorhebt, das Wams hier namentlich vom niederen Volke übernommen wird. Endlich ist noch zu beachten, daß der vornehme Mann über dem Wams anscheinend stets die Schaube trägt, die, wie wir an späterer Stelle noch berühren werden, von Haus aus entgegen de J.s Ansicht ein Oberrock und kein Mantel sein dürfte [3]).

Wie steht es nun weiter mit dem Faltrock? Nach de J.s Herleitung von Wams und Schoßrock hätten wir es hier möglicherweise gleichfalls mit einem direkt über dem Hemd getragenen Kleidungsstück zu tun. Auch hierüber bringt die Untersuchung keinen Bescheid.

Die angeschlagenen Probleme können hier nur gestreift werden. Es galt hier nur ihre Bedeutung und die Schwierigkeit ihrer Lösung zu beleuchten. Die Beantwortung der Frage, ob wir es im Einzelfalle mit einem Unter-, Obergewand oder Mantel zu tun haben, ist in der Trachtgeschichte niemals leicht. Sie wird im 16. Jahrhundert noch dadurch erschwert, daß die Ärmel, deren Zahl oft den einzigen Anhaltspunkt für die Lösung gewährt, anscheinend häufig nur Scheinärmel sind, und daß daneben auch Ober- und Untergewänder ohne Ärmel vorkommen. Um so wichtiger wäre eine Klärung dieser Frage gewesen, auf die uns de J. die Antwort schuldig bleibt.

Eine Betrachtungsweise, die mehr auf den organischen Zusammenhang der Kleidung eingestellt wäre, hätte vielleicht auch den Versuch gemacht, für die einzelnen Kleidungsstücke den Anschluß an ihre Vorgänger im 15. Jahrhundert zu suchen, was sich durch unsere Untersuchung über die unmittelbar vorangehende Zeit geradezu anbot. Die Problemstellungen wären vielleicht in manchen Fällen einfacher gewesen und hätten de J. vor einigen Hypothesen bewahrt, die sich auf Grund unserer Feststellungen ohne weiteres als irrig erweisen. So ist vor allem die Schaube (Tabard) nicht, wie es de J. in einer Anmerkung anzudeuten scheint, mit dem ganz untergeordneten Waffenmantel des 15. Jahrhunderts in Zusammenhang zu bringen. Es kommt vielmehr augenscheinlich von jenem langen halb rock-, halb mantelartigem Kleidungsstück des 15. Jahrhunderts, das wir unter dem Namen »Mantelrock« einführen [4]) und das wahrscheinlich mit der sogenannten »Houppelande« identisch ist. Die Erkenntnis dieses Zusammenhangs hätte weiter auf das interessante

[3]) Auch im 15. Jahrh. wird nicht selten unmittelbar auf dem Untergewand ein leichtes Mäntelchen getragen. Post a. a. O. § 53 S. 72.

[4]) Post a. a. O. § 59—61, § 143.

Problem geführt, wie es kommt, daß dieses im 15. Jahrhundert nur als Obergewand nachweisbare Kleidungsstück im 16. Jahrhundert, wie de J. nachweist, als Mantel getragen wird. Uns scheint dieser Bestimmungswandel mit einer andern charakteristischen Änderung in der Tragweite zusammenzuhängen, denn das im 15. Jahrhundert vorn fast stets rockartig geschlossene Gewand[5]) wird im 16. Jahrhundert regelmäßig offen getragen, ein Hauptmerkmal, das de J. hervorzuheben unterläßt. So mag der geschlossene Rock zum mantelartigen Umhang geworden sein. Dennoch glauben wir nicht, daß die Schaube (Tabard) wie bei de J. mit dem Mantel auf eine Stufe zu stellen ist. Ihrem häufigen Vorkommen auf barhäuptigen Porträts und in geschlossenen Räumen zu schließen, hat sie wohl häufig den Charakter eines repräsentativ-feierlichen Obergewandes. Es wäre zu untersuchen, ob in den Fällen, wo darunter ein Obergewand getragen wird, dieses bzw. das Untergewand gleichfalls mit Ärmeln versehen ist, d. h. ob die Schaube nicht mit beiden zusammen gewissermaßen einen Anzug bildet[6]). Ein Mißverständnis von geringerem Belang ist die Erklärung des Ärmelschutzes an der Schaube als technische Folge des Tragens im Zusammenhang mit den Ärmelpuffen am Untergewand in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts (S. 61). Denn hierfür liegt bei genauer Überlegung keine technische Notwendigkeit vor, da Schlitz und Puffen beim An- und Ausziehen gar nicht in Berührung kommen. Außerdem ist der Ärmelschlitz lange vor Aufkommen des Puffärmels im 2. Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts nachweisbar (vgl. Post op. cit. § 88).

Nächst der für das Verständnis nötigen kleidertechnischen organischen Verknüpfung der Trachtteile vermißt man vor allem die formale Synthese, als aufbauendes und ordnendes Prinzip. Sie ist unseres Erachtens als Hauptaufgabe einer kunstgeschichtlichen Trachtuntersuchung anzusehen, und eine nachträgliche ästhetische Rückschau, wie sie Verfasserin in dem bereits genannten Abschnitt gewährt, genügt hierfür nicht. Der formalen Entwicklung der Tracht, will uns scheinen, kommt in der Untersuchung selbst eine führende Rolle zu. Vielleicht wäre es doch möglich gewesen, ähnlich wie wir es für das 14. und 15. Jahrhundert versuchten, auch im 16. Jahrhundert die Behandlung der einzelnen Kleidungsstücke einer Betrachtung nach gleichzeitigen gemeinsamen formalen Kennzeichen unterzuordnen und zwischen den formalen Abwandlungen der gleichen Trachtelemente den inneren Zusammenhang herzustellen. Nur eine derartige Darstellung wird unseres Erachtens dem Wesen der Tracht gerecht und liefert außerdem einen Anhalt für die Bewältigung und einprägsame Ordnung des bunten Formengewirrs. Wir möchten unsern Gedanken nur an einem Beispiel illustrieren.

Die schon mehrfach erörterte Schaube (Tabard) wird von de J. zunächst in zwei Hauptgruppen — mit und ohne Pelzfütterung — geschieden und diese im ganzen in nicht weniger als 14 Untergruppen mit zum Teil nur ganz geringfügigen Abweichungen. Auch vom Handbuch-Standpunkt scheint uns diese Gliederung bereits zu weit zu gehen, für das Verständnis der formalen Entwicklung der Tracht aber und letzten Endes auch für das kostümliche Zurechtfinden wäre eine zusammenfassende Betrachtung des all diesen Sondertypen der Schaube gemeinsamen Bestandteils, etwa des Kragenaufschlags und dessen formalen Wandlungen förderlicher gewesen. Für diesen läßt sich nämlich aus de J.s Tabellen ein wenn

[5]) Vereinzelt ist im 15. Jahrh. das Öffnen des Mantelrocks bereits in den 60er Jahren nachweisbar; vgl. Post, op. cit. § 38.

[6]) Es wäre endlich auch der Fall möglich und hätte seine bereits angeführte Parallelen im 15. Jahrh. (Anm. 4), daß die Schaube auch bei Annahme eines mantelartigen Grundcharakters gelegentlich unmittelbar über dem Untergewand angezogen wird.

auch nicht gemeingültiges, so doch höchst charakteristisches, von de J. nicht beachtetes Entwicklungsmoment ablesen. Um 1510 begegnet ein Aufschlag, der im Nacken in einen rechteckigen Kragen ausläuft (Abb. 77). Diese Kragenecken rücken nun auf Darstellungen von 1525—1530 (Abb. 65, 66) allgemach nach vorn und liegen seit etwa 1430 als eine sich deutlich markierende Ecke in dem sonst gerade verlaufenden Rand des Kragenaufschlags vorn auf der Brust, ähnlich wie es der moderne Rockkragen zeigt (Abb. 71, 70).

Die hier kurz gekennzeichneten Mängel sind, um noch einmal darauf zurückzukommen, letzten Endes eine Folge der auf ein Handbuch hinstrebenden Anordnung des Stoffs. Die unleugbare Schwierigkeit, eine wissenschaftliche Untersuchung zugleich dem praktischen Gebrauch nutzbar zu machen, wie es de J. offenbar vorschwebte, werden immer zu Konzessionen führen. Sie ließe sich vielleicht am ehesten überwinden durch Verselbständigung und handbuchmäßigen Ausbau der Tabellen. Hierdurch würde die eigentliche Untersuchung ihre Bewegungsfreiheit zurückerhalten, ohne den Zusammenhang mit den Tabellen aufgeben zu müssen.

Im letzten Kapitel gibt der Abschnitt »Herkunft und Grenzen« Anlaß zu einer Reihe interessanter grundsätzlichen Erörterungen. Hier legt sich die Verf. die Frage vor: Kann man von einer nordniederländischen Mode sprechen? De J. unterwirft die Tracht der Nordniederlande zunächst einem Vergleich mit der gleichzeitigen Tracht der übrigen europäischen Kulturzentren. Wenn zugestandenermaßen ihre Feststellungen angesichts mangelnder genauer Kenntnisse über die auswärtige Trachtentwicklung nur einen provisorischen Charakter haben, so dürften sie doch im allgemeinen zutreffen und werden den Eingeweihten kaum überraschen. Es wird nämlich in den Trachtelementen und ihrer Form eine weitgehende internationale Übereinstimmung festgestellt, nur daß sie hier etwas früher, dort etwas später formuliert werden. Italien scheint in vielem voranzugehen, der unmittelbare Einfluß auf die niederländische Tracht geht von Deutschland aus. Die Nord- und Südniederlande aber zeigen, so stellt de J. fest, nur verschiedene Schattierungen ein und derselben Tracht. Verf. sieht die Unterschiede vor allem in der verschiedenen Tragweise. Das Schwerfällige, noch in der gotischen Tradition befangene Empfinden der Nordniederlande vermag den neuen Trachtenformen noch nicht in dem Maße gerecht zu werden wie der Süden. Angesichts dieser geringen Abweichungen fragt man sich, ob es zweckmäßig war, daß Verf. ihre Untersuchung auf die Nordniederlande und ihr ganzes Quellenmaterial beschränkte. Tatsächlich hat de J. nun auch, und darin liegt m. E. eine methodisch recht bedenkliche Inkonsequenz, diesen Rahmen weit überschritten. Denn im Denkmälerverzeichnis der Beilage begegnen Namen wie Quint Matsys, Gossaert, Orly, anonyme Südniederländer, sogar der Kölner B. Breuyn, auch deutsche Kaiserbildnisse Karl V. Die Ergebnisse werden also auf einer geographisch viel breiteren Basis gesucht, als der Titel des Buches vermuten läßt, und erst im letzten Kapitel wird der für die Nordniederlande gültige Kern gewissermaßen herausgeschält. Wenn dieses unmethodische Verfahren dennoch kein schiefes Bild ergeben dürfte, so liegt es eben in der Einheitlichkeit der Mode, die im großen und ganzen für die gesamte abendländische Kulturwelt gilt [7]).

Eine ästhetische Betrachtung, der wir, wie schon betont, in einer kunsthistorischen Schrift breiteren Raum und namentlich eine entscheidendere Rolle gegönnt hätten, bildet den Beschluß. Der Zusammenhang mit der allgemeinen Stilentwicklung wird nur verschwommen angedeutet. Die Gegensätze, die zwischen der Tracht vor und nach 1500 ent-

[7]) Aus ähnlichen Erwägungen hat, scheint's, de J. im Titel ihrer neuen Arbeit die Einschränkung Nord-Niederlande aufgegeben.

wickelt werden und hier den Wendepunkt von der Gotik zur Renaissance nachzuweisen suchen, scheinen uns nicht zutreffend. Dieser Wandel bereitet sich tatsächlich 30 Jahre früher vor. Schon um 1470 wird die straffe Gürtung in der Taille gelöst, und die spitzigen Formen der Gotik und ihre kurzwelligen Schwingungen weichen langen Bewegungen und runden Formen. Die alten burgundischen Trachtelemente werden von einem neuen Geist erfüllt [8]).

Streng genommen nicht in den Zusammenhang der ästhetischen Faktoren wird unter Bezugnahme auf unsere Feststellungen für das 14. und 15. Jahrhundert [9]) hier im weiteren die Frage erörtert, ob ein Einfluß des Harnisches auf die Tracht anzunehmen ist, der ähnliche Formen wie diese aufweist. Wir möchten die bedingte Ablehnung in eine unbedingte wandeln und vielmehr das umgekehrte annehmen. Die Einflüsse des entstehenden Plattenharnisches auf die bürgerliche Tracht des 14. Jahrhunderts, wie wir sie nachzuweisen suchten, läßt sich nicht zu einem für alle Zeiten geltenden Gesetz machen. Der Harnisch gelangt nach seinem technischen Abschluß augenscheinlich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts mehr oder weniger unter den Einfluß der bürgerlichen Tracht. Diese wird sogar gelegentlich mit ihren Ärmelpuffen, Schlitzungen und Schleifen in das harte Material des Stahls übertragen und getreu kopiert, wie es zahlreiche Beispiele der Wiener u. a. Waffensammlungen zeigen [10]).

Die hier kurz entwickelten technischen und sachlichen Einwände beabsichtigen nicht die eingangs gerühmten Verdienste des Buches zu schmälern, zumal wir wissen, welche Summe selbstentsagender Arbeit darin steckt. Auch ist uns bewußt, daß es sich bei der Tracht als Objekt strenger Wissenschaftlichkeit um eine ganz neuartige Materie handelt, deren zweckmäßige Inangriffnahme erst durch praktische Versuche erprobt werden muß. Wir besorgen nur in dem Kampf um die Anerkennung der Tracht als eines selbständigen und höchst eigenartigen Zweiges innerhalb des gesamten Kunstgeschehens, den wir in der angezogenen Schrift aufgenommen hatten, in de J.s Buch nicht die erhoffte Bundesgenossin gefunden zu haben. Denn die Tendenz ihrer Arbeit, der Kunstforschung vor allem zuverlässiges Datierungsmaterial zu liefern, überwiegt und ist dazu angetan, die herkömmliche Bewertung der Tracht lediglich als Handlangerin der Kunstwissenschaft zu unterstreichen. Für diese Zwecke allerdings dürften namentlich die Tabellen der Forschung ein ebenso willkommenes wie wertvolles Handwerkszeug an die Hand geben.

Hermann Eicken, Der Baustil. Grundlegung zur Erkenntnis der Baukunst. (Berlin, Ernst Wasmuth.)

Auf 161 Seiten (von denen 24 für 12 Tafeln und weitere für 18 Textfiguren in Abrechnung kommen) stehen dem Verf. alle Stile von Ägypten bis zur Modernen zur Behandlung. Ohne eine sehr weitgehende Beschränkung in der Auswahl des Materials, besonders aber ohne ein grundlegendes Begriffsschema, das in der Form seiner Kategorien völlig straff, inhaltlich Begriffe von weitester Ausspannung darbot, war das gesteckte Ziel unmöglich zu erreichen. In diesem doppelten Sinne hat Eicken seine Aufgabe jedenfalls gelöst.

---

8) Post, op. cit. S. 71 f.

9) Ebenda § 37.

10) Vgl. hierzu auch unsere Ausführungen im Berliner Zeughausführer von 1914 S. 63 f.

Der Versuch, auf einem der Erkenntnistheorie ähnlichen Wege zur Bildung von Grundbegriffen zu kommen, ist nicht neu, ob man nun an die Werke Schmarsows oder besonders Heinrich Wölfflins denken will, oder, da es sich speziell um Architektur handelt, an Paul Frankls »Entwicklungsphasen der neueren Baukunst«. Der Versuch Eickens, der keines der angeführten Bücher zitiert, ist von allem Früheren grundsätzlich dadurch unterschieden, daß er das Wesen der Baukunst selbst als ein begriffliches feststellen möchte.

Ausgehend von einer Verschiedenartigkeit der Vorstellung in Architektur und Kunstgewerbe einerseits und der Malerei und Skulptur andrerseits, wird ihm der Satz, daß die Baukunst unter Ausschaltung der Erfahrung aus begrifflicher, Malerei und Skulptur aus anschaulicher Vorstellung resultiere, zur Grundlage. Zwar sei durch die Beeinflussung von seiten der Architektur eine mehr begriffliche Malerei (Kubismus, Futurismus), und umgekehrt durch die Vorherrschaft der anschaulichen Künste eine mehr anschauliche Architektur möglich, aber (und mir scheint das bezeichnend für sein persönliches Verhältnis zur Architektur) die säuberliche Sonderung der beiden Vorstellungsarten verhehlt Eicken kaum als das ihm Wünschenswerte. Die Gegensätze sind ihm Körperform (Architektur, Körper = Baukörper) und Bildform (Skulptur und Malerei). Die erstere gibt »keinen reinen Gesichtseindruck, sondern einen Begriff von der Ausdehnung des Körpers im Raume«. Die Vorstellung der Körperform ist für Eicken demnach begrifflich und — sie bezieht sich »lediglich auf die ohne Erfahrung wahrnehmbare, räumliche Beschaffenheit, nicht auf sonstige, durch Sichtbarkeit wahrnehmbare Eigenschaften des Gegenstandes, als da sind Zweck, Stoff und Zusammensetzung«.

Diese begriffliche Raumvorstellung nun schafft Linienformen, Flächenformen oder Massenformen, je nachdem die Linie, die Fläche oder die Masse als das raumbildende Ingredienz angesehen wird. Jede der Körperformen, denn solche bergen sich allemal unter den drei Bezeichnungen, kann als Einheit oder Vielheit Gegenstand der Vorstellung sein, und es entstehen so in den Kategorien die Unterbegriffe: Linien-einheit, -vielheit, Flächen-einheit, -vielheit, Massen-einheit, -vielheit. Durch Vermischung bilden des weiteren die Hauptkategorien »Übergangsformen«. Im Grunde sind es deren drei. Da aber das Maß der Bestandteile, die jede der bildenden Urkategorien zu den Übergangsformen beisteuerte, unendlich vielgestaltig ist, so ist leicht zu sehen, daß auch die Übergangsformen selbst unendlich vielgestaltet sein müssen. Mit diesen Übergangsformen ist das Begriffsschema zum Abschluß gebracht, und es wird jetzt zunächst auf den nach der Ansicht des Verf. übergeordneten und umspannenderen Begriff des Baustils zurückzuführen und anzuwenden sein. Dabei wird abermals die Erfahrung ausgeschaltet und der Baustil demnach bezeichnet als »die einer Körper- oder Bauform tatsächlich eigentümliche, allgemein und gleichartig vom begrifflichen Vorstellungsvermögen zu erfassende Bildungsart«.

Die mit den Kategorien verbundene Gesetzlichkeit ergibt für Eicken ohne weiteren Beweis die folgenden, unmittelbar auf die historischen Stile anwendbaren Charakterisierungen. Die Körperform der Linieneinheit (Spätgotik) ist untrennbar vom optischen Eindruck der Beweglichkeit, die der Linienvielheit (frühe Gotik) von dem der Bewegung. Ähnlich hat bei der Flächeneinheit die einzelne Fläche keine optische Bedeutung, während bei der Flächenvielheit die einzelnen Felder sowohl durch Verschiedenfarbigkeit wie durch Rahmen Individualität für das Auge gewinnen müssen. Die Gliederung der Flächeneinheit erscheint als nachträglich hinzugefügt; die der Flächenvielheit als ursprünglich gewollt und die Flächeneinheit gestattet eine Schichtung von Flächen, während die Flächenvielheit die durch Zusammensetzung gewonnene gemeinsame Oberfläche auch für das Auge gewahrt

wissen will. Flächenstile im allgemeinen sind die Stile Ägyptens, Mesopotamiens, Kleinasiens, die Stile der ägäischen Zeit und die römischen, die sich von der Flächenvielheit zur Flächeneinheit entwickeln und darüber hinaus durch Einwirkung der anschaulichen Künste ihren begrifflichen, also eigentlich architektonischen Charakter verlieren. Ein Flächenstil ist ferner die frühromanische Kunst, die Eicken nicht ganz zutreffend als »römische Kunst in Deutschland« bezeichnet; endlich die Renaissance, die die gleiche Entwicklung zum Verlust ihres begrifflichen Charakters durchmacht, wie der römische Stil und im anschaulichen Barock und Rokoko endigt. — Die Masseneinheit (romanische Baukunst) bildet die an sich formlose Masse zur bestimmten Form, während bei der Massenvielheit (griechische Baukunst) eine Körperform durch Zusammenlegung bereits geformter Einzelmassen entsteht. Die Massenform wird optisch in ihrer Dreidimensionalität erfaßt, gegenüber der mehr zweidimensionalen Erfassung der Linien- und Flächenform. Das für die Massenform bedeutsame »Hineintasten« wird bei der Masseneinheit durch nachträgliche Aushöhlung, Durchbrechung, Lockerung, bei der Massenvielheit durch gegebene oder belassene Öffnungen (Fugen, Löcher, Lücken) gefördert.

Es liegen ganz zweifellos den Ausführungen Eickens sehr viele zutreffende Erkenntnisse zugrunde, wie denn das Buch bei aller sorglichen Beschränkung durchaus an keiner Stelle ärmlich ist und ein wirklich lebendiges Verhältnis seines Verfassers zur Architektur voraussetzt. Das hindert aber nicht, daß die Begriffe sich auf eine Art verwechseln und verwirren, die schwer zu überbieten sein möchte.

Eicken schaltet z. B. die Erfahrung aus. Folgerichtig verzichtet er auch auf eine Betrachtung des »zwar wichtigen«, aber für ihn belanglosen Verhältnisses von Stütze und Last. Ebenso lehnt er mehrfach die Betrachtung von Zweck, Stoff und Zusammensetzung des Baukörpers ab. Auf solche Art glaubt er anscheinend der Erfahrung ledig zu sein, glaubt das Wesen des Baustils und der ihm anhaftenden Gesetze deshalb mit »gewisser, allgemeiner und notwendiger« Gültigkeit als ein begriffliches und unpersönliches im Gegensatz zum anschaulichen, persönlichen fixiert zu haben. Trotzdem ist dann dauernd die Rede vom Schein, von Wahrnehmung, ja sogar von Farbe. Entweder bezeichnen diese Begriffe keine Erfahrung, oder Eicken schaltet nicht »jegliche Erfahrung« (S. 19) aus. Jedenfalls teilt sich ihm erst vermittelst dieser — Sinnestätigkeit bezeichnenden — Begriffe die Linienform etwa in Einheit und Vielheit. Es ist nicht das Wesen der Linienform an sich, was geteilt wird, sondern die begriffliche Teilung bezieht sich auf den Erscheinungs- oder Sichtbarkeitswert der Linienform. Auch bei der Teilung der Körperform in Linien-, Flächen- und Massenform ist die Wahrnehmung unentbehrlich. Es ist derselbe Körper, der einmal als Linien-, dann als Flächen- und endlich als Massenform nicht gedacht, sondern gesehen wird. Die optische Erfahrung ist also schon im Begriffe der Körperform enthalten. Das Grundlegende ist zwar bei Eicken nicht der Körper, sondern die Körperform. Wenn nun freilich diese, an sich ohne Erfahrung (d. h. indem von der Erfahrung nachträglich abgesehen wird) vorgestellt werden könnte, nämlich in der restlosen Abstraktion, der Mathematik — bei Eicken handelt es sich tatsächlich nicht um eine solche, sondern um eine sichtbare, materielle Körperform. Denn der mathematischen Abstraktion würde es nichts verschlagen, ob die Körperform, die nur ideell erzeugt wird, aus Linien oder Flächen — die Masse als fester Körper scheidet a limine aus — gedacht wird, ihr begrenzen und erzeugen stets die Punkte die Linien, diese die Flächen und diese wieder den Körper. Die Körperform würde sich nur ändern, wenn sich der Körper selbst änderte. Bei Eicken bleibt der Körper derselbe, es ändert sich nur seine Erscheinung infolge verschiedenartiger Materialisierung. Das Begriffsschema Eickens setzt sich also durchaus aus Erfahrung, d. i. Sichtbarkeits-

begriffen zusammen. Und es sollte das eigentlich ohne weiteren Nachweis klar sein, da ja nicht von Mathematik, sondern von Architektur die Rede ist. Eicken war sich aber offenbar über diese Natur seiner Begriffe nicht klar. Gelten diese Kategorien »gewiß, allgemein und notwendig« (S. 20)? oder nicht vielmehr auf dem Umweg über die Sinne? — Handelt es sich bei der Architektur um eine unpersönliche Art, die Dinge vorzustellen (S. 21)? oder nicht vielmehr um eine persönliche, die Dinge zu sehen? — Wird die Psychologie mit Recht ausgeschaltet (S. 5)? oder ist sie nicht vielmehr als berechtigt und entsprechend gekennzeichnet, insofern nämlich Physiologie und Psychologie in ihrer Wechselbedingtheit nicht zu trennen sein möchten? Um alle Zweifel in einem zu erfragen: Folgt die Stilisierung aus dem Begriff des Körpers? oder aus dem psycho-physiologischen Sehvorgange? Ist der Grund der künstlerischen Erscheinung und die aus ihr folgende Wahrnehmung im begrifflichen Wesen der Körperform verankert? oder im anschaulichen Sein? Gehen also Skulptur und Malerei wirklich auf eine andere Art Wahrnehmung und damit also auch andere Art Vorstellung zurück als Architektur?

Das unterscheidende Merkmal der anschaulichen im Gegensatz zur begrifflichen Betrachtungsart ist im philosophischen Sprachgebrauch die Unmittelbarkeit bei der Erfassung eines konkret gegebenen Objektes. Anschaulich betrachten, das heißt unmittelbar, nicht durch Begriffe und Schlüsse betrachten. Es ist dabei klar, daß alle Anschauung nur relativ ist, daß jedes Anschauungsbild sich erst durch die Einheit der Apperzeption aus verschiedenen Bildern zusammensetzt. In dem Sinne wäre, wenn man so wollte, die Betrachtungsart von Malerei und Skulptur auch begrifflich. Das ändert jedoch nichts an der Tatsache, daß mit dem Augenblick, wo die unmittelbare Erfahrung durch den Gesichtssinn als in allen Begriffen Eickens enthalten, nachgewiesen werden konnte, auch die unmittelbare Betrachtung, also die Anschauung, als eigentliche Grundlage der Architektur zu gelten hat. In einem begrifflichen Verhältnis zum Raum und zur Körperform möchte nur die Mathematik stehen, weil nur in ihr der Inhalt der Raumerlebnisse zu abstrakten Symbolen des Raumes verarbeitet wird. Es ist richtig, daß die Ausdehnung des Körpers im Raume begrifflich erkannt wird. Aber diese Erkenntnis vollzieht sich nur in der Mathematik, und diese erkennt auch nur die Ausdehnung des Körpers als Körperform im Raume. In der Architektur aber handelt es sich um den Erscheinungswert der Ausdehnung des Körpers im Raume. Der Erscheinungswert aber ist auf keine Art begrifflich mathematisch (S. 139), sondern nur sinnlich zu erkennen und vorzustellen. Das von Eicken als »Begriff der Ausdehnung des Körpers im Raum« Angesprochene ist demnach in Wirklichkeit nichts anderes als eine Anschauung von der Ausdehnung des Körpers im Raume. Und die ganze Verschiedenheit zwischen Architektur und den »anschaulichen« Künsten läuft damit auf eine Verschiedenheit des behandelten Gegenstandes und der ihm adäquaten Mittel hinaus, während das Verhältnis der Architektur zur Welt und dem Menschen prinzipiell dasselbe ist, wie jenes von Malerei und Skulptur, nämlich auf Anschauung beruhend.

Diese Feststellung ist in Hinsicht auf das ganze Thema von Belang. Statt Begrifflichkeit findet sich Anschaulichkeit in Vorstellung, Betrachtung und Gestaltung der Architektur. Die Anschauung ist die Grundlage für die Vorstellung und wirkliche Tätigkeit des Architekten wie für die nacherlebende Tätigkeit und Vorstellung des Beschauers.

Für die Begriffsgrundlage, die Eicken schafft, ist kaum irgend etwas in seinem Buche so bezeichnend wie seine Einschätzung von Grundriß und Aufriß eines Gebäudes. Freilich ist es die mathematische Gesetzlichkeit und nicht die anschauliche, die zu zeichnerischen Rissen in der Architektur Anlaß gibt. Weil die Mathematik in ihren Forderungen unausweichlich ist, und weil es ihr nur auf eine abstrakte Formbildung ankommt, so sind ihre

Gesetze weit eher hemmend als fördernd und wollen im Interesse der anschaulichen Raumvorstellung und der architektonischen Bildung überwunden werden. Sie werden um so leichter überwunden, je genauer sie erkannt werden. Aus dem praktischen Bedürfnis dieses Erkennens heraus entsteht die mathematisch abstrahierende Zerlegung des Raumganzen in Grundriß und Aufriß. Sie ist nicht »ein Beweis für das begriffliche Wesen der Architektur« (S. 6), sondern die begriffliche Probe auf das Exempel der Anschauung. Die Risse sind überhaupt nicht die graphische Versinnlichung eines Bauwerks; sie sind gleichsam »Studien nach der Mathematik« als methodische Grundlage zur künstlerischen Neubildung. Der begrifflich erfaßbare Teil der Architektur kann in ihnen im wesentlichen erschöpfend enthalten sein. Von der sinnlichen Wirkung jedoch, um derentwillen sie gemacht wurden, enthalten sie höchstens ganz fragmentarische Andeutungen, konkrete Symbole des Räumlichen durch Schattierungen, Gewölbcharakterisierungen im Grundriß und ähnliches. Daß sie praktisch auf zeichnerischem Wege architektonische und nicht nur mathematische Vorstellungen vermitteln, setzt sich durch dieselben komplizierten Assoziationen ins Werk, vermöge welcher dem Musiker Ton- und Melodievorstellungen ohne ihre akustische Ausführung, durch das einfache Lesen von Noten zugänglich sind.

Aus dem überwiegenden Werte, den Eicken der begrifflich-mathematischen Gesetzlichkeit zuweist, da sie in der Architektur auch tätig ist, ergeben sich nun aber als gute und ohne weiteres brauchbare Erkenntnisse mehrfache Entdeckungen, die er über tatsächlich obwaltende mathematische Verhältnisse macht. Seine Entthronung der bisher fast allein herrschenden sectio aurea sollte billig für alle Proportionsstudien zur Warnung und zum Wegweiser werden. Die Verhältnisanalysen der Klostervorhalle von Lorsch und der Risse von Groß-St. Martin in Köln sind ebenso geistreich wie überzeugend. Auch im letzten, der Gestaltung der Architektur (also der modernen Baukunst) gewidmeten Abschnitte kehrt die Idee, ein und dieselbe Anschauung einer mathematischen Figur allen Teilen des Gebäudes zugrunde zu legen, wieder, und man möchte hier nur wünschen, daß die philosophischen Theorien die Arbeit des »Komponierens nach der Regel« nicht gar zu sehr vereinfacht und erlernbar gemacht hätten, daß mit andern Worten hier auch etwas von der großzügigen, wahrhaft natürlichen und elementaren Phantasiefülle des Meisters von Groß-St. Martin offenbar werde. Dr. *R. Kömstedt.*

Forschungen in Salona, veröffentlicht vom Österreichischen Archäologischen Institute. Erster Band. Die Bauten im nordwestlichen Teile der Neustadt von Salona. Mit Beiträgen von **M. Abramič** und **R. Egger,** bearbeitet von **William Gerber.** 152 Seiten mit 4 Tafeln in Farbenlichtdruck und 259 Abbildungen im Texte. Wien, Alfred Hölder, MCM. XVII.

Das östliche Litorale der Adria von Aquileia-Grado bis nach Albanien erweist sich immer mehr als eines der ergiebigsten Forschungsgebiete für den frühchristlichen Sakralbau. Die reich gegliederte Küste mit ihren zahlreichen natürlichen Häfen bildete seit dem frühen Altertum eine wichtige Handelsstraße für die Küstenschiffahrt mit Umschlagplätzen für das Hinterland und war durch ihren regen Transitverkehr ebenso sehr den Einflüssen von Osten als von Westen ausgesetzt, deren Wirkungen wir während des ganzen Mittelalters sich ablösen und durchdringen sehen. Die geringe Kulturdichte und der wirtschaftliche Niedergang des Landes seit der Verschiebung der europäisch-orientalischen Handelswege

zu Beginn der Neuzeit waren der Konservierung alter Denkmälerbestände oder zumindest der subterranen Mauerreste förderlich und schaffen noch heute günstigere Vorbedingungen für Ausgrabungsaktionen als in Italien. Es ist das Verdienst des Österreichischen Archäologischen Institutes und der Zentralkommission für Denkmalpflege, diese Gelegenheit mit gutem Erfolge genutzt zu haben. Seit dem Erscheinen des durch Munifizenz des Grafen Lanckoroński herausgegebenen Monumentalwerkes über Aquileia wurden die Grabungen durch das Landeskonservatorenamt für das Küstenland und Istrien bis knapp vor Ausbruch des Krieges eifrigst fortgesetzt und die Ergebnisse im Kunsthistorischen Jahrbuch der Zentralkommission für Denkmalpflege (Bd. IX, 1915, S. 140), Mitteilungen der Zentralkommission (III. F. VIII, 1909, Sp. 470; XIV, 1915, S. 59, 133, 166) und den Jahresheften des Archäologischen Institutes veröffentlicht. Im alten Dom von Triest wurden bisher nur Tastversuche gemacht, die bisher geringe Erfolge gezeitigt; es ist aber mit Sicherheit anzunehmen, daß eine systematische Erforschung dieser interessanten, aus zwei nebeneinander gelegenen frühchristlichen Kirchen zusammengewachsenen Anlage wichtige Aufklärungen bringen würde. Adaptierungsarbeiten im bischöflichen Palais neben dem Dom von Parenzo im Jahre 1913 ließen den Kern des Baues als eine justinianische Anlage eines Kultbaues erkennen, der sich aus den Funden in Grund- und Aufriß vollkommen rekonstruieren läßt. Anschließende Ausgrabungsarbeiten erweiterten die Kenntnis der ältesten Anlage und der ursprünglichen Ausdehnung des Atriums des bestehenden Baues (D. Frey in den Mitteil. d. Zentralkomm. für Denkmalpflege III. F. XIII, S. 118, 179 und A. Gnirs in den Jahresheften des Österr. Archäolog. Inst.). Auf die Untersuchungen im Dom von Pola werden wir noch später zurückkommen (D. Frey im Kunsthistor. Jahrb. d. Zentralkomm. für Denkmalpflege VIII, 1914, S. 11). Gnirs konnte im Stadtbereich von Pola und dessen weiterer Umgebung eine Reihe kleinerer ländlicher Typen aus frühchristlicher Zeit feststellen (Jahrb. d. Zentralkomm. IV. 1906, Sp. 232, Kunsthistor. Jahrb. V, 1911, Beih. S. 1, Mitteil. III. F., XV. S. 230). Leider wurde die durchgreifende Restaurierung des Domes von Zara (1913—1914) nicht zu wissenschaftlichen Arbeiten ausgenutzt. Die Grundrißgestalt der ältesten Anlage, einer Säulenbasilika, die uns aus der Beschreibung des Constantinus Porphyrogenitus bekannt ist (de administr. imperio cap. 29, Ed. Niebuhr, S. 128), wäre durch Grabungen mit großer Wahrscheinlichkeit festzustellen gewesen.

Das bedeutendste Arbeitsfeld bietet aber unstreitig Salona (bei Spalato), die antike Hauptstadt des Landes. Unter den Einfällen der Avaren und Slaven um das Jahr 614 zusammengebrochen und von den Einwohnern verlassen, wurde die Stadt nicht wieder besiedelt und aufgebaut, da den heimkehrenden Flüchtlingen die gewaltigen Mauern des öden Diocletianspalastes mehr Schutz und Sicherheit zu bieten schien. Weingärten und steiniges Weideland mit spärlicher ländlicher Siedlung bedecken heute das weite ehemalige Stadtgebiet, das somit in seiner Gänze samt seinen suburbanen Kult- und Friedhofsanlagen (Manastirine und Marusinac) der Ausgrabung zugänglich ist. Nur ein verhältnismäßig kleiner Teil des Areals konnte bisher aufgedeckt werden, und zwar waren die bisherigen Forschungen vornehmlich auf die frühchristlichen Kultbauten eingestellt. Bereits im Jahre 1672 wurde auf venetianische Initiative eine topographische Aufnahme des salonitaner Gebietes versucht; 1818 werden auf Veranlassung des Kaiser Franz I. Probegrabungen unternommen. Sie wurden mit längeren Unterbrechungen von Prof. Fr. Lanza und Fr. Carrara fortgesetzt. Die wichtigsten Ergebnisse waren die Auffindung des Baptisteriums mit dem anschließenden Consignatorium in den vierziger Jahren und der Märtyrergräber bei Manastirine seit 1872. Erst mit dem Einsetzen der staatlichen Grabungen seit 1875,

anfangs von Glavinić, später von Monsignore Fr. Bulić geleitet, kam ein mehr systematischer Vorgang zur Geltung, der nunmehr rasch aufeinanderfolgende Ergebnisse zeitigte. Zuerst kam die Märtyrerbasilika bei Manastirine, bald danach die weiter abseits liegende Friedhofsanlage bei Marusinac mit einem Kirchenbau zutage, denen anfangs des Jahrhunderts die Aufdeckung der bischöflichen Hauptkirche neben dem von Carrara ausgegrabenen Baptisterium folgte. Bei weiterer Fortführung der Arbeiten erwies sich diese Ausgrabungsstätte als besonders ergiebig: neben der bischöflichen Stadtkirche wurden zahlreiche kultliche Nebenräume und eine zweite große Kirchenanlage aufgedeckt und unter dieser jüngsten Schicht noch zwei ältere Bauschichten der christlichen Ära und eine vierte von profan-römischen Charakter erschlossen. Diesem in vielfacher Hinsicht hochbedeutsamen Denkmälerkomplex ist der erste Band der Forschungen in Salona gewidmet, der zum erstenmal das Material der bisher nur verstreuten und unvollkommenen Publikationen von Monsignore Bulić im Bulletino di archeologia e storia Dalmata und im Jahrbuch der Zentralkommission (1906, S. 282 f.), auf Grund genauer Planaufnahmen durch den Architekten W. Gerber zusammenfaßt und systematisch zur Darstellung bringt. M. Abramić leitet das Buch mit einer kurzen Geschichte der Stadt und der Christengemeinde ein. Den Hauptabschnitt nimmt die Darstellung der Grabungsergebnisse und der Rekonstruktionsversuche durch W. Gerber ein, der eine kurze, aber äußerst prägnante Würdigung der Funde vom entstehungs- und entwicklungsgeschichtlichen Standpunkt von R. Egger folgt, wenige Seiten, aber dennoch von größter Bedeutung, die den wertvollen Kern des ganzen Buches bilden.

Die Bedeutung der Grabungsstätten des ehemals österreichischen Adrialitorales liegt vor allem in der Erschließung großer, frühchristlicher Gebäudekomplexe, nicht bloß isolierter Kirchenbauten, die ihrer ganzen Umgebung mit Vor- und Nebenräumen vollständig entkleidet sind, wie sie uns auf italienischem Boden zumeist erhalten blieben. Sie bilden eine wertvolle Ergänzung für die Beurteilung des italisch-adrischen Kulturkreises, wie sie uns im übrigen nur der Orient mit seinem meist ähnlich günstigen Erhaltungs- und Grabungsbedingungen in den Ruinenfeldern Syriens, Ägyptens und der nordafrikanischen Küste zu bieten imstande ist. Wir erhalten so ein anschauliches Bild von den uns in der Literatur vielfach überlieferten Schilderungen großer Kultanlagen mit ihren Neben- und Zubauten, die in allmählichem Wachstum ein organisches Ganzes bilden; wir erhalten aber auch ein wertvolles Material für die Erforschung der frühchristlichen Liturgie und der Sitten und Gebräuche der alten Christengemeinden. Erst eine systematische Durchforschung der literarischen Quellen und ihr Vergleich mit den Grabungsresultaten kann sichere Ergebnisse für die zumeist schwierige Deutung geben. Vorläufig tappen wir noch arg im Dunkeln; so erscheinen die von Gnirs für Aquileia in Vorschlag gebrachten Bezeichnungen vielfach höchst zweifelhaft und gewagt [1]).

Für einen interessante Erscheinungsform aus diesem Fragenkomplexe hat Egger im Anschluß an Salona das bisher bekannte Material zusammengestellt und ihre Deutung

[1]) Wenn R. Egger meine Zurückhaltung in der Benennung der alten Kulträume im jetzigen Bischofspalais zu Parenzo nicht teilt und den oberen Raum der zweigeschoßigen Anlage als Katechumeneum, den unteren als Konsignatorium bezeichnet (Frühchristl. Kirchenbauten im südl. Norikum, S. 91), so kann ich ihm darin nicht folgen. Der untere Raum mit seiner rohen Ausführung kann meines Erachtens überhaupt nicht als Kultraum in Betracht kommen. Für die Annahme des oberen Raumes als Konsignatorium spräche die Lage in eine Hauptachse zum Baptisterium. Doch bedürfen die Kapellen zu beiden Seiten des mittleren Saales hinsichtlich ihrer Zweckbestimmung noch einer Deutung.

versucht: es ist die im adriatischen Küstengebiete so häufige Vereinigung der Gemeindekirche mit einer Memorialkirche zu einer Parallelanlage, die er wohl mit Recht auf den gesteigerten Reliquien- und Märtyrerkult zurückführt. Zu beachten wäre noch, was bisher unberücksichtigt blieb, daß für den Memorialbau die Kreuzform vorherrscht, so z. B. in Triest und Salona. Die Grundrißgestalt von St. Thomas in Pola ist uns leider nicht bekannt. Den Zusammenhang mit Italien stellt einerseits St. Nazarius und Celsus, das sogenannte Grabmal der Galla Placidia, in Anschluß an deren Palastkirche St. Croce, andrerseits die Memorialkirche neben der bischöflichen Kirche in Doclea her, von gleichem Grundriß wie der Ravennatische Bau, denen noch S. Maria Formosa in Pola mit zwei Memorialbauten von ähnlicher Gestaltung zu beiden Seiten des Presbyteriums hinzugezählt werden könnte. Auch hier haben wir es mit dem Kreuzgrundriß zu tun. Vielleicht läßt sich von dieser Beobachtung eines anscheinenden Zusammenhanges zwischen der Grundrißgestaltung und der Bestimmung des Baues ausgehend, ein Weg für die entwicklungsgeschichtliche Deutung des Kreuzgrundrisses finden. Aquileia, dessen Doppelanlage hiervon abweicht, wird von Egger wohl mit Recht aus der Gruppe der Memorialbauten ausgeschieden.

Die Chronologie der Anlagen erhält einen festen Halt durch die inschriftlich gesicherte Erbauungszeit der Bischofskirche, die als ein Werk der Bischöfe Synferius und Hesychius in die Zeit um die Wende des 4. und 5. Jahrhunderts anzusetzen ist. Darunter besitzen wir zwei ältere Anlagen, für deren Datierung nähere Anhaltspunkte fehlen. Der Bischofsbasilika folgte zeitlich die kreuzförmige Memorialkirche, deren Bauzeit durch das bischöfliche Monogramm eines Honorius mit der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts bestimmt werden kann.

Die Reste der ältesten Anlage sind spärlich; den Rekonstruktionsversuch Gerbers lehnt Egger mit Recht ab. Es hat hierbei, wie vielfach auch anderwärts bei Gerber, die Phantasie des freischaffenden Architekten die Oberhand gewonnen über die archäologische Kritik. Vergleichen wir den Gesamtplan Fig. 2 oder den Detailplan Fig. 18 mit der Eintragung sämtlicher Schichten, nach einer scheinbar noch unvoreingenommen direkten Messung hergestellt, mit dem der Rekonstruktion zugrundegelegten Plan, auf dem die als zusammengehörig angenommenen Mauerreste herausgehoben werden (Fig. 166), so will die Identität nicht vollkommen einleuchten.

Klarer tritt die zweite Anlage hervor, zumindest, was die Kirche selbst betrifft, die sich als dreischiffige Basilika darstellt, mit einem kurzen, zwischen Langhaus und Apsis eingeschobenen Presbyterium in der Breite des Mittelschiffes. Egger sieht hierin eine Vorstufe des Querschiffes und wünscht dementsprechend eine Abänderung der Rekonstruktion Gerbers, der diesen eingeschalteten Raum als Fortsetzung des Mittelschiffes auffaßt. Ich glaube, daß nach dem ganzen architektonischen Habitus an dem Wiederherstellungsversuch Gerbers festzuhalten ist. Eine befriedigende Lösung als Querschiff aufgefaßt, kann ich mir bei der geringen Tiefe des Raumes kaum vorstellen. Auch entspricht die Breite genau der des Mittelschiffes; bei einer Querschiffanlage müßte dieser Raum doch zumindest über das Mittelschiff ausladen. Ich glaube, daß wir es vielmehr mit einer sehr interessanten Vorstufe des mittelalterlichen Presbyteriums zu tun haben, das sich ja tatsächlich als Weiterführung des Mittelschiffes entwickelt hat. Die Bestimmung des Raumes mochte wohl in unserem Falle die gleiche, wie die des Querschiffes gewesen sein, nämlich die Aufnahme des Altares, der in ältester Zeit nicht in der Apsis stand, sondern vor derselben, andrerseits aber vom Laienhaus durch den Triumphbogen geschieden war. Die Apsis war als Tribuna im antiken Sinne für die Sedia episcopalis und das Subsellium der Geistlichkeit bestimmt, während sich im Mittelalter das Verhältnis infolge Anwachsens der Geistlichkeit verschoben

hat, der Altar in die Apsis zurücktritt und das vorgelegte Presbyterium das Chorgestühl aufnimmt. Demnach wäre nicht die Vermehrung der Geistlichkeit die Ursache der Einschaltung des Presbyteriums, wie bisher angenommen wurde, sondern die Altarstellung. Es ist jedenfalls von größter Bedeutung, daß diese Grundrißform ebenso wie der crux immissa bei der Kreuzschiffbasilika, Typen, die wir bisher als charakteristisch für das frühe Mittelalter angenommen haben, bereits in frühchristlicher Zeit nachweisbar sind.

Die Erweiterung der Apsis durch ein Presbyterium in der Breite des Mittelschiffes zeigt sich bereits bei den nordafrikanischen Kirchen. Die Arkaden wurden nicht bis zum Ansatz des halbkreisförmigen Apsisgrundrisses geführt, sondern der östliche Teil des Langhauses durch eine in der Arkadenflucht eingezogene Mauer in das mittlere Presbyterium und die den Seitenschiffen entsprechenden Nebenräume von Prothesis und Diakonikon unterteilt. Die so gewonnene Grundrißlösung unterscheidet sich von unserem Beispiel nur dadurch, daß die Apsis in voller Breite ohne Absatz an das Presbyterium anschließt. Auch das seitliche Diakonikon finden wir in Salona wieder. Der nordafrikanische Typus ist aber sicher kein lokal beschränkter und wohl sicherlich auch kein dort bodenständiger, wie die ähnliche Anlage von St. Symphorosa in Rom zeigt. Das frühe Mittelalter schuf einen ähnlichen Typus bei Basiliken mit drei Apsiden, von denen jede durch eingezogene Trennungsmauern einen derartigen Vorraum in Schiffsbreite erhält, wie z. B. die von Bischof Angilbert von Mailand (824—859) erbaute Kirche in Alliate oder die karolingische Basilika in Steinbach. Die zweitälteste Kirche Salona's, deren Erbauungszeit wir ins 4. Jahrhundert versetzen müssen, zeigt uns, wie weit diese Entwicklungsreihe, die von der des Querschiffes unabhängig ist, zurückverfolgt werden kann.

Neue Probleme stellt der jüngere Bau des Hesychius: die gewaltige Breite des Mittelschiffes und ein in die halbrunde Apsis eingestelltes Hämizykel, ließen zuerst die Vermutung einer fünfschiffigen Basilika aufkommen. Gerber glaubte auch die Fundierungen der beiden mittleren Säulenreihen gefunden zu haben und vertrat diesen Standpunkt in der ersten als Dissertation der Dresdener Technischen Hochschule gedruckten Fassung. Eggers erneute Untersuchungen haben endgültig festgestellt, daß diese innere Säulenreihe nicht bestand und die Kirche daher dreischiffig rekonstruiert werden muß. Die aus der ersten Fassung beibehaltenen fünfschiffigen Rekonstruktionen sind daher überhaupt auszuscheiden. Damit fällt auch der von mir auf Grund der ersten Gerberschen Annahmen aufgestellte Zusammenhang der Solonitaner-Kirche mit S. Giovanni in Arbe (Kunsthistor. Jahrb. d. Zentralkomm. für Denkmalpflege 1911, Beih. S. 50).

Die Anlage von Emporen über den Seitenschiffen scheint aus den Funden mit Sicherheit hervorzugehen; dem dürfte auch eine zweigeschossige Anlage des Narthex entsprochen haben. Gerber nimmt das Obergeschoß des Narthex gegen das Mittelschiff geschlossen an. Vielleicht wäre hier eine Korrektur vorzunehmen. Im Narthex wurden vier Säulenfragmente gefunden, deren Durchmesser ungefähr dem ebenfalls stark schwankenden Durchmesser der Säulenfragmente der Emporen entspricht (Fundnummer 622 E, 623 E, 625 E, 630 E); ferner römisch-korinthische Kapitäle, die offenbar dazu gehörten (Nr. 618—620 E, 624 E). Ehe die Ausgrabungen des Narthex vollendet waren, schien es naheliegend, diese Säulen einer Bogenöffnung gegen ein anschließendes Atrium zuzuschreiben. Die Bloßlegung des ganzen westlichen Teiles des Narthex ergab dagegen eine geschlossene Stirnmauer, die sich aus der gesamten Situation erklärt, wodurch diese Konjektur fiel. Die Dimensionen der Säulen legen es dagegen nahe, an eine Verwendung im Obergeschoß zu denken. Nehmen wir den vier Säulen entsprechend fünf Bogen von gleicher Spannweite wie die Arkaden der Emporen an, so ergibt sich gerade die Breite des Mittelschiffes. Es er-

scheint daher eine Öffnung dieses oberen Verbindungsganges gegen die Kirche sehr wahrscheinlich. Eine ähnliche Anordnung finden wir z. B. bei S. Agnese und S. Lorenzo fuori le mura in Rom oder bei H. Demetrios in Saloniki.

Es zeigt sich hier wiederum, wie wichtig bei Ausgrabung eine genaue Anlegung von Fundkatalogen mit Berücksichtigung der Fundstelle und der besonderen Verhältnisse der Aufdeckung ist. Leider wurde dies von Gerber nicht genügend berücksichtigt. Die Arbeiten Eggers an den Kirchen Noricum zeigen, wie derartige Arbeiten mustergültig durchgeführt werden.

Für die Erscheinung einer halbkreisförmigen, frei in den Raum gestellten Altarbema, die von dem Subsellium umschlossen wird, haben sich in letzter Zeit die Beispiele gehäuft. In Salona selbst findet sich diese Anordnung noch zweimal in kleinerer Abmessung. Im sogen. Consignatorium ist dem Eingang gegenüber ein halbrunder Mauersockel mit der innen herumlaufenden Klerikerbank und dem Bischofsitz in der Mitte eingebaut; sicherlich ist auch hier nicht eine hochgeführte Apsis, wie Gerber anzunehmen scheint, zu rekonstruieren. Noch interessanter ist das zweite Beispiel, das uns die Adaptierung eines römischen Thermenraumes als christlichen Kultraum zeigt, in den ebenfalls ein halbkreisförmiges Subsellium eingestellt ist. In meiner Untersuchung des Domes von Pola konnte ich diese Anlage mit den die Niveauhöhen markierenden Mosaikfragmenten bei geradem Chorschluß mit Sicherheit nachweisen. Eine Reihe anderer, bisher unsicherer Beispiele in Istrien ließ sich daran anschließen (Kunsthistor. Jahrb. 1914, S. 11). Gleichzeitig gelang es R. Egger in Kärnten eine Reihe ähnlicher Fälle aufzudecken (Frühchristl. Kirchenbauten im Südl. Noricum, 1916).

Sind diese bisher bekannten Beispiele auch alle auf ein verhältnismäßig kleines Gebiet beschränkt, so haben wir sicherlich keine bloß lokale Erscheinung vor uns, wie das sogen. Xenodochium des Pammachius aus Ostia beweist, an dessen analoger Ausbildung nun nicht mehr zu zweifeln ist, ferner die von mir angezogene Beschreibung von St. Maria maggiore in Rom im Liber pontificalis und die von Egger zitierten bildlichen Darstellungen.

Die von Egger befürwortete Rekonstruktion des Baptisteriums mit einer dekorativen Säulenstellung nach dem Vorbild des Mausoleums im Diokletianspalast entgegen der bisherigen Annahme eines Umganges, scheint unbedingt überzeugend (vgl. R. Egger, Die Begräbnisstätte des Kaisers Konstantin, in den Jahresheften des Österr. Archäolog. Inst. XVI, 1913, S. 212).

Entwicklungsgeschichtlich am interessantesten ist der jüngste Bau, die Memorialkirche. Der Grundriß bildet ein beinahe gleichschenkeliges Kreuz, bei dem das Langhaus nur um eine Arkade länger ist, als das Querschiff. Lang- und Querhaus sind dreischiffig. Die Vierung ist queroblong, da das Mittelschiff des Langhauses breiter ist. In der Öffnung der Vierung gegen die Querarme ist je eine Säule eingestellt, über der zwei Bogen die Querarme von der Vierung trennen. Gerber hat eine Rekonstruktion mit offenem Dachstuhl und eine mit elliptischer Vierungskuppel versucht, von denen die letztere von Egger mit Recht entschieden abgelehnt wird.

Die Ähnlichkeit des Grundrisses mit dem Dom von Pisa ist überraschend, wenn man bedenkt, daß die ursprüngliche Anlage in Pisa ebenfalls ohne Kuppel und mit einem kürzeren Langhaus geplant war. Ähnlich, aber etwas ferner stehend ist S. Ciriaco in Ancona. Ich habe zuerst auf diese Ähnlichkeit in einem Vortrag in der Wiener Bauhütte hingewiesen (22. I. 1913). In der Salonitanerkirche haben wir zwar nicht das direkte Vorbild für den Pisanerbau gefunden, da die Hauptstadt Dalmatiens bereits im 7. Jahrhundert zerstört worden war, aber wir haben damit den Nachweis, daß dieser Bautypus mit Sicherheit bis

ins 6. Jahrhundert, wahrscheinlich noch weiter zurück verfolgt werden kann, da die Salonitanerkirche wohl kaum als der Schöpfungsbau anzusehen ist, und daß dieser zu subponierende Urbau oder ein bedeutender Ableger bis ins 11. Jahrhundert sich erhalten haben muß.

Das Urbild glaubt Egger in der konstantinischen Apostelkirche in Konstantinopel annehmen zu können. Aber auch dieser Bau ging durch den Neubau Justinians, dessen Typus uns in der Markuskirche erhalten ist, vollkommen zugrunde. Am ehesten wäre an einen der ambrosianischen Kirchenbauten in Mailand zu denken, für welche die Kreuzform überliefert ist (Pertz, Mon. Germ. hist. SS. t. VIII, p. 40). Unsere Kenntnis darüber ist leider viel zu gering, um Sicheres erschließen zu können. Selbst wenn die bestehende Kreuzanlage von S. Nazaro grande, der ehemaligen Apostelkirche, auf ambrosianische Gründung zurückgeht, so weicht dieser Typus doch in seiner durchgehends einschiffigen Anordnung in einem wesentlichen Punkt von der Type Salona-Pisa ab. Jedenfalls erscheint Mailand immer mehr als ein Brennpunkt spätantiker-frühchristlicher Kunst, der seine Bedeutung bis weit ins Mittelalter hinein bewahrte. Vielleicht bringen glückliche Grabungen auf diesem alten Kulturboden noch neue Aufschlüsse. Mit dem Hinweis auf die trichonchialen Anlagen vom Typus der bethlehemitischen Geburtskirche und die einfachen Kreuzanlagen in der Form der crux immissa, wie sie der älteste Bau von S. Abbondio in Como oder die Palastkirche der Galla Pacidia in Ravenna zeigen, sucht Egger die Gruppe, in welche die Salonitaner-Kreuzkirche einzureihen ist, weiter abzurunden.

So werden durch die Ergebnisse der Ausgrabungen in Salona eine Reihe wichtiger neuer Probleme aufgeworfen, die weit über die lokale oder zeitliche Sphäre hinausgreifen und in hohem Grade von allgemeiner entwicklungsgeschichtlicher Bedeutung sind. Anschließend an die Gruppe frühchristlicher Kultbauten werden noch einige römische Profanbauten von W. Gerber besprochen, von denen eine größere öffentliche Thermenanlage und die Porta Cesarea im Mauerzug zwischen der Alt- und der Neustadt, die wichtigsten sind. Ein zweiter Band über die Märtyrer-Basilika von Manastirine ist in Vorbereitung. Wir möchten hoffen, daß die politischen Ereignisse die Weiterführung der Publikation nicht behindern.

Dagobert Frey.

Johannes Seiz, Kurtrierischer Hofarchitekt, Ingenieur sowie Obristwachtmeister und Kommandeur der Artillerie, 1717—1779. Die Bautätigkeit eines rheinischen Kurstaates in der Barockzeit von Karl Lohmeyer. Gedruckt mit Unterstützung der Rheinischen Provinzialverwaltung. (Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen, herausgegeben von Dr. Carl Neumann . . . und Karl Lohmeyer . . . I.) Heidelberg (Carl Winter) 1914.

Das bekannte Urteil des Pariser Oberbaudirektors Robert de Cotte über Balthasar Neumanns Entwurf zum Würzburger Schloß war ein wenig in Vergessenheit geraten, und erst seit der Jahrhundertwende besann sich die Forschung wieder auf das »Deutsche« in der Kunst des 18. Jahrhunderts. Wie Pinder das für die Gesamterscheinung des Barock in Deutschland getan hat, so nimmt sich die jüngste Arbeit Karl Lohmeyers eines Sondergebietes, des Kurfürstentums Trier, an, dessen Bautätigkeit im wesentlichen von Neumann und seinem Hauptschüler Johann Seiz beherrscht wurde. Es ist ein lokal umgrenzter Ausschnitt aus jenem mächtigen breiten Bande, das sich von Wien bis nach Mainz und Trier erstreckt, geeint durch eine reichstreue deutsch-nationale Politik der fränkischen und mittelrheinischen geistlichen Fürsten und des Hochadels, und ebenso ausgezeichnet durch eine reiche Kunstentfaltung von einer bestimmten nationalen Note. Hildebrands Belvedère-

Schloß in Wien und Seiz' Palastkaserne in Trier bedeuten räumlich und zeitlich die Endpunkte dieser Entwicklung; zwischen ihnen liegt die herrliche Kunst des Frankenlandes, die Werke von Dienzenhofer, Neumann, Welsch, über den wir eine Monographie von Lohmeyer zu erwarten haben, und so manchem tüchtigen kleineren Meister. Wie in Kurmainz, so ist auch in Kurtrier ein Schönborn der Träger dieser künstlerischen Einflüsse gewesen — als Franz Georg von Schönborn im Jahre 1729 Kurfürst von Trier wurde, sicherte er sich die erfahrene Kraft des Schönbornschen Werkmeisters Georg Seiz in Wiesentheid (gest. 1739), der sich bei den zahlreichen Neumannschen Bauten im Schönborner Lande und bei dem Bruchsaler Schloßbau bewährt hatte. Die Beziehungen des Sohnes, Johann Seiz, zu Neumann werden noch enger; er wird Neumanns Schüler, Gehilfe und Hauptzeichner, er arbeitet einige Jahre am Würzburger Schloß, um nach des Vaters Tode im trierischen Lande die ausführende rechte Hand Neumanns — namentlich bei dem Dikasterialbau in Ehrenbreitstein und dem Schloß Schönbornslust — bis zu dem Tode des auch hier unbeschränkt herrschenden Würzburger Meisters zu bleiben. Über Neumann hinaus hat sich Seiz auch nicht entwickelt, als er unter dem baulustigen Kurfürsten Johann Philipp von Walderdorff (gest. 1768) das kurtrierische Bauwesen selbständig leitete und nun seine Hauptwerke, den Palastbau in Trier und das Schloß in Engers, schuf, daneben eine große Reihe öffentlicher und privater Bauten im trierischen Lande, besonders in den beiden Residenzstädten Trier und Koblenz — ja, man darf sagen, daß diese beiden Stadtbilder, die heute mehr noch als Bonn Gesicht und Geist des behaglichen Krummstab-Regimentes zeigen, die persönliche Schöpfung von Johann Seiz sind.

Es lag in der Natur der Materie, wenn das Buch einen gewissen epischen Stil annahm; ein solches kunstgeschichtliches Kulturbild muß weit ausholen, nach allen Seiten Anschluß suchen und muß namentlich — was ja hie und da leider unmodern geworden ist — den weitverstreuten, aber reichlich vorhandenen Quellen nachgehen. Es ist fast erstaunlich, welche Fülle von Einzelnachrichten hier zusammengetragen ist, welche Menge von Architekten, Bildhauern, Malern, Handwerkern hier neben den leitenden Architekten tritt und das ganze reiche Getriebe einer fürstlichen Bauverwaltung offenlegt, — wie in der für das 18. Jahrhundert bezeichnenden Form gerade bei wesentlichen Bauwerken verschiedene Meister beteiligt waren und wie bedeutsam endlich auch die persönlichen Beziehungen von Einwirkung auf die künstlerische Entwicklung gewesen sind. Dabei ließ es sich wohl kaum vermeiden, daß die künstlerische Persönlichkeit des Meisters durch die zahlreichen andern Akteure ein wenig in den Hintergrund gedrängt wurde. Seiz kommt aus der Praxis, nicht aus der Akademie — durch die ganze Kunst des 18. Jahrhunderts in Deutschland geht ja dieser große wesentliche Gegensatz: deutsch und französisch, malerisch und linear, Handwerk und Akademie, Barock und Klassizismus. Der akademische Klassizismus Frankreichs hat gesiegt; als der letzte Trierer Kurfürst den Koblenzer Schloßbau nicht seinem Hofarchitekten Seiz, sondern dem Franzosen d'Ixnard übertrug, hat Seiz insofern doch noch triumphiert, als selbst die französische Bauakademie seine Einwendungen gegen d'Ixnards Plan großenteils anerkannte, aber die Ausführung fiel doch einem andern französischen Klassizisten, Peyre, zu. Seiz ist wie der alte Stengel in Saarbrücken, dem Lohmeyer schon früher eine so gründliche Monographie widmete, ein überzeugter Vorkämpfer des Barock gewesen, aber er hat doch auch seine Konzessionen dem neuen Stil machen müssen — und er hat sie nicht allein mit ein paar steifen Guirlanden und Kränzen in seinen späten Jahren gemacht, sondern auch dem Geiste des Rokoko in Schloß Engers schon einen ganz andern Platz eingeräumt als etwa in der Prachttreppe des Trierer Palastes. Diese Entwicklungslinie ist da, aber sie

kann bei der Anlage des Buches leider nicht voll zur Geltung kommen. Das schwächt die kunstgeschichtliche Bedeutung der Arbeit nicht, sondern bleibt ein kleiner, wohl unvermeidlicher Schönheitsfehler. Wir dürfen nur dankbar sein, daß deutscher Gelehrtenfleiß und Gründlichkeit hier die Kenntnis der deutschen Kunst des 18. Jahrhunderts um ein reiches Kapitel vermehrt und weiter gefestigt hat. *Renard.*

F. Schottmüller, Bronze-Statuetten und Geräte. Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler Bd. 12. Berlin 1918. 166 S.

Das Interesse des Sammlers hat sich verhältnismäßig spät erst der Kleinplastik in Bronze zugewandt. Sieht man von einzelnen fürstlichen Sammlern ab, die frühzeitig für diese Kunst ein Organ besessen haben — Zeugen dafür die Sammlungen in Modena und Braunschweig —, so darf man kaum vor der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts von diesem besonderen Sammlungsgebiet sprechen. Die Ursachen liegen auf der Hand. Antike Kleinbronzen waren selten, die Kunst der Barockzeit hat diesem Material geringere Aufmerksamkeit zugewandt, das 18. Jahrhundert zwar verschwenderischen Gebrauch davon gemacht, aber überwiegend zu dekorativem Zweck. Erst seit das am reichsten erhaltene Material, dank den Anregungen Bodes, den Sammlerkreisen in seiner künstlerischen Bedeutung sich erschloß, als es für jeden, der sein Haus mit italienischen Bildern und Möbeln schmücken konnte, selbstverständlich wurde, daß zur Vollendung des künstlerischen Gesamteindrucks die feinen Werke nicht fehlen dürften, die in der Frührenaissance von bedeutenden Meistern im lebendigen Zusammenhang mit der Großplastik geschaffen wurden, erst von da ab hat es Sammler und Sammlungen von Bronzestatuetten gegeben. Seither hat sich wohl das Interesse etwas ausgedehnt, aber die relative Seltenheit aller andern Arbeiten, mit Ausnahme der italienischen und italienisierenden des 15. und 16. Jahrhunderts, hat es doch bewirkt, daß diese den einmal erworbenen Vorrang auch behauptet haben.

Für das rasch gesteigerte Interesse sind die Preise das beste Barometer. Was einst auch dem minder Bemittelten erreichbar war, dafür werden heute nur noch die Reichsten in Betracht kommen. Man braucht nur etwa die Preise, die für herrliche Stücke auf der ersten Auktion Bardini in London 1899) bezahlt wurden, mit denen zu vergleichen, die in den letzten Jahren in Berlin erzielt worden sind (wobei man noch nicht einmal die allerjüngsten Steigerungen heranzuziehen braucht), um sich davon zu überzeugen, daß das auf den Markt kommende Material ebensosehr sich vermindert wie die Zahl der Liebhaber sich vermehrt hat. Neue große Gebiete für den Sammler kleiner Bronzen aber werden sich kaum erschließen, es sei denn, daß man sich den Schöpfungen unserer Zeit zuwendet, die — wiederum angeregt durch die Arbeiten der Renaissance — sich dieses Materials viel für die Kleinkunst bedient.

Trotzdem ist es dankenswert, daß in der bekannten Serie, deren Bände teilweise durch hervorragende Spezialisten bearbeitet sind, nun auch ein Handbuch über Bronzestatuetten erschienen ist. Der Verlag hat die Aufgabe, es zu bearbeiten, zuverlässigen Händen anvertraut; nur wer seit langer Zeit auf dem Gebiete der neueren Plastik gearbeitet hat und einer ganz großen universalen Sammlung als Beamter angehört, durfte sich an den Stoff wagen; die Verfasserin hat zudem das Glück gehabt, seit vielen Jahren unmittelbar unter Bode tätig zu sein, und hat einen der großen Kataloge der plastischen Abteilung der Berliner Museen bearbeitet.

Mit geschickter und glücklicher Auswahl hat sie auch das ihr ferner liegende Gebiet antiker Kleinkunst behandelt, so daß die Hauptzüge der Entwicklung hervortreten; das Mittelalter wenigstens soweit berührt, als es wünschenswert war: denn Bronzen dieser Zeit sind selten, auch in den größten Museen nur ausnahmsweise zu finden; für Privatsammlungen sind sie kaum erreichbar. Um so reicher setzt nun die Darstellung mit der Neuzeit ein, zu der richtigerweise auch die Frührenaissance gerechnet ist. Gegen Italien tritt der Norden zurück, und mit dem Barock vermindern sich die Werke (oder hält das dort noch nicht geweckte Interesse noch manches verborgen?), um noch einmal im französischen 18. Jahrhundert an Zahl zuzunehmen.

Mit vollem Recht sind die Bronzegeräte einbezogen. Wer wollte hier wagen, eine Trennung zu machen, wenn man einmal an die Schätze denkt, mit denen uns der Boden von Herkulaneum und Pompeji beschenkt hat, andrerseits an die Tintenfässer, Mörser, Leuchter usw. italienischer Arbeit, oder die Uhren, Leuchter, Kaminböcke von französischen Meistern? Gerade hier ist eine rasche Orientierung, wie sie dies Handbuch ermöglicht, für den Sammler erwünscht, und wer sich weiter orientieren will, dem gewährt die im Anhang mitgeteilte Literatur wertvolle Hilfe. Die Abbildungen sind durchgängig verständnisvoll ausgewählt; sie sind nach ausgezeichneten Vorlagen wiedergegeben und gut gedruckt. Wenn auch die Berliner Sammlungen einen sehr hohen Prozentsatz des Abbildungsmaterials geliefert haben, so hat sich die Verf. doch auch bemüht, hervorragende Beispiele aus den größten europäischen Sammlungen heranzuziehen; selbst manches Stück, das durch die Auktionen der letzten Jahre gegangen ist, wird man gern hier wiederfinden. Ein Schlußkapitel unterrichtet in großen Zügen über die wichtigsten älteren Kunstsammlungen dieses Spezialgebietes. *Gronau.*

REGISTER ZU BAND XLII.

AUFGESTELLT VON GERDA LÜCKER.

KÜNSTLERVERZEICHNIS.

ORTSVERZEICHNIS.

SACHVERZEICHNIS.

ARCHITEKTUR.

Deutschland.

Italien und Dalmatien.

Frankreich.

MALEREI.

Deutschland.

Belgien und Holland.

Italien.

PLASTIK.

Deutschland.

GRAPHIK.

MINIATUREN.

Italienische und spanische Handschriften.

Französische Handschriften.

Irische und englische Handschriften.

Andere.

KUNSTGEWERBE UND INNEN-DEKORATION.

VERSCHIEDENES.

VERZEICHNIS DER VERFASSER DER AUFSÄTZE UND BESPRECHUNGEN UND DER BESPROCHENEN WERKE.